revista de
literatura
brasileira

Teresa

nº 1 1º semestre de 2000

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

Teresa: revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 1 (2000) – São Paulo: Ed. 34, 2000.

ISSN 1517-9737

1. Literatura brasileira I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.
CDD 869.9

Agradecimentos Agnaldo Alves de Oliveira . André Luis Rodrigues . Andrés Sandoval . Carlos Augusto de Andrade Camargo . Cláudio Henrique Andrade . Francis Henrik Aubert . Luciana Martins . Mara Valles . Márcia Elisa Garcia de Grande . Marcos Antonio de Moraes . Paulo Monteiro . Paulo Sérgio Dias . Priscila Loyde Figueiredo . Sérgio Papi . Tatiana Longo dos Santos . CAPES . Instituto de Estudos Brasileiros . Secretaria do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[entrevista]

[ensaios]

[conto]

[resenhas]

[teses]

Teresa não é um fato isolado. Este primeiro número da revista do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira faz parte de um processo iniciado entre os professores e que tem como objetivo incentivar a participação de alunos e orientandos. A tentativa é a de transformar uma área do conhecimento em algo mais que um agrupamento de professores, cada um cuidando apenas de seus projetos individuais. Autonomia intelectual é fundamental, um docente sem projeto próprio não é capaz de formar novos pesquisadores. Porém, estando agregado a uma área, deve procurar contribuir para a criação de projetos coletivos, envolvendo outros colegas e alunos interessados. Somente assim se realiza de fato a idéia de universidade.

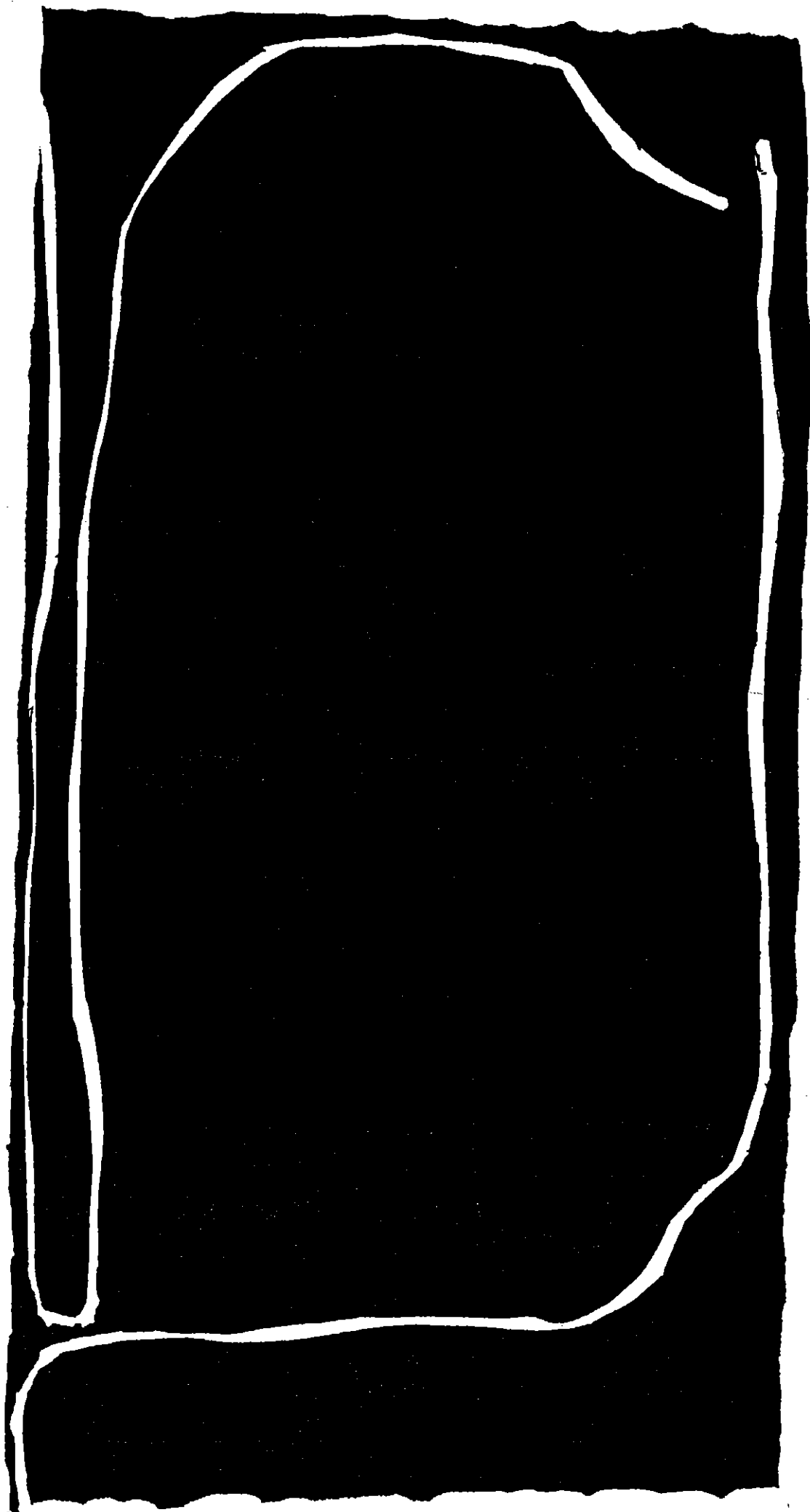
Esta iniciativa é apenas uma dentre várias que a área de Literatura Brasileira está procurando implementar. As outras são: seminários com professores convidados; cursos de pós-graduação organizados coletivamente, cada professor ministrando as aulas da sua especialidade; convênios com instituições no Brasil e no exterior; a organização de simpósios sobre autores, obras e temas específicos dos estudos literários; e a formação de uma sociedade nacional e internacional de estudos de literatura brasileira. Alguns projetos já estão sendo realizados, outros estão sendo discutidos, porém, o importante é que eles estejam sempre no nosso horizonte, como sinais que dêem alguma orientação à Área, indicando onde "colocar o desejo" e o interesse intelectual.

Um dos principais objetivos da revista é constituir-se num espaço de encontro, de debate, de exposição e de trocas intelectuais. Dentro desta perspectiva, no intervalo entre idealização e realização, *Tereza* conseguiu dar os primeiros passos, ganhar corpo e adquirir o hábito do debate. Os textos foram discutidos por todos. Em alguma medida, essa dinâmica de trabalho, que absorveu completamente os membros da revista – reuniões de pauta, elaboração de notas, pesquisa iconográfica, revisão –, resultou no enriquecimen-

to dos textos e dos autores, que tiveram oportunidade de testar, discutir e defender suas idéias.

Procurando refletir o conjunto dos professores e alunos, com todas as suas diferenças, sem escamotear a variedade de concepções, *Theresa* não é uma voz unívoca. Também não é uma colcha de retalhos. O objeto de conhecimento, a qualidade dos trabalhos, a busca de esclarecimento, a perspectiva crítica e a multiplicidade de pontos de vista são seus traços de integração. Ela acolhe desde ensaios longos, como o de abertura, escrito por Alfredo Bosi, até críticas breves, passando por um dossiê Mário de Andrade, com texto inédito do próprio, de Gilda de Mello e Souza e de José Miguel Wisnik. Ao mesmo tempo, está aberta à colaboração de estudiosos e a vozes de fora, trazendo para dentro da Área contribuições importantes, não só no terreno da crítica — por exemplo, a entrevista com Antonio Arnoni Prado — como no da criação, vide a seção de poemas inéditos e a bela série de gravuras de Paulo Monteiro.

A concretização da revista certamente envolveu dificuldades, mas ao longo do processo, desfrutamos de uma experiência singular, alternando momentos de reflexão cerrada e de convívio intenso e festivo. Como toda iniciativa com vistas à mudança e à quebra da rotina, esta despertou outras preocupações, que devem ser enfrentadas no campo acalorado e democrático da *reunião*. Sujeita ainda a muitos obstáculos, ela só ganhará efetiva existência quando for assumida pelo conjunto dos professores e orientandos da pós-graduação. Apenas assim *Teresa* cumprirá o que está inscrito em seu nome: não é minha nem tua, não é de ninguém. Que cumpra sua sina e seja de todos.

Este primeiro número da revista Teresa é dedicado à memória de Décio de Almeida Prado e Jaime Marcelino Gomes ("Seu Jaime").

[página aberta]

Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária

Alfredo Bosi

Resumo Este ensaio interpreta a historiografia literária brasileira desde a concepção nacionalista de Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo, passando pelo ecletismo da crítica modernista de Mário de Andrade e Tristão de Athayde, até as sínteses historiográficas de Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido. Nestes dois últimos, Alfredo Bosi enxerga as bases de uma nova historiografia na qual as expressões simbólicas se abrem para dimensões existenciais e culturais mais amplas.

Abstract *This essay interprets the brazilian literary historiography from the conception proposed by Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo also considering the ecletism of the modern critics like Mário de Andrade e Tristão de Athayde, until the historical synthesis that Otto Maria Carpeaux and Antonio Candido presented us in their works. Alfredo Bosi thinks these two last critics give us the basis for a new historiography in which the symbolic expressions are open for larger cultural and existential dimensions.*

Palavras-chave literatura brasileira • crítica • historiografia

Keywords *brazilian literature • critics • literary history*

A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade literária, será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes "classes literárias". A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica).

[*História da literatura ocidental*, Otto Maria Carpeaux]

Embora aconteça raramente, há prefácios que contêm surpresas. Foi o que me sucedeu quando li a introdução que Gustave Lanson escreveu para a sua *Histoire de la littérature française* em 1894. Em vez de um elogio da erudição e dos métodos positivos de Taine ou da "evolução dos gêneros" de Brunetière, Lanson insiste no caráter singular das obras de arte e na necessidade de entender a individualidade irredutível de cada autor e de cada texto para conjurar o risco de submergi-lo na história dos costumes ou na história das idéias. E mais drasticamente: "Não se deve perder de vista duas coisas: a história literária tem por objeto a descrição das individualidades; e tem por base intuições individuais. Trata-se de atingir não uma espécie, mas Corneille, mas Hugo". Ou: "Em literatura, como na arte, não se podem perder de vista as obras, infinita e indefinidamente receptivas e cujo conteúdo ninguém jamais pode afirmar ter esgotado nem fixado em fórmulas". A estética idealista de um Benedetto Croce não o teria dito mais enfaticamente...

A surpresa que causa essa profissão de fé na singularidade *infinita e indefinida* da obra literária vem da contradição que há entre essas palavras de ousada independência (dado o grau de determinismo sociológico do positivismo francês) e o teor de todo o capítulo de abertura da *Histoire*. Tratando das origens da literatura francesa, Lanson não soube ou não pôde furtar-se a fazer uma nutrida dissertação sobre os "caracteres da raça" e da mescla celto-romano-germânica de que derivou o povo francês. Mas à medida que o historiador avançava no tempo e chegava aos grandes escritores, Corneille e Racine, Pascal e Rousseau, a "descrição das individualidades" superava de novo os esquemas bio-sociológicos do seu século, o que resultou em uma série de finas análises morais e estilísticas que se lêem ainda hoje com proveito.

Para nós, brasileiros, tão acostumados com as teorias do *caráter nacional*, e que ainda repetimos às vezes automaticamente as definições prestigiosas que dele fizeram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda,

acreditando que ambos tenham descoberto peculiaridades nossas, *e apenas nossas*, não deixam de impressionar as descrições que Gustave Lanson fez dos *traços* do caráter francês: "a falta de paciência e de tenacidade, o inopinado e a mobilidade das resoluções, o amor da novidade, um certo senso prático e a disposição de se meter nos negócios dos outros por amor à justiça, o gosto da aparência e da ostentação, o da palavra e da eloqüência, tudo isto é francês e, se quiserem, tanto quanto gaulês". Mais adiante, Lanson nos alerta para o abismo que separa o "gênio céltico", tal como o caracterizou Renan, e o espírito francês.

No capítulo das *causas gerais* da diversidade literária, o fator "psicologia racial" é acrescido e complicado por outros três fatores: a *classe social*, a *origem provincial* e o *momento histórico*. O clérigo não é o leigo, primeira diferença tipológica relevante. O senhor feudal não é o burguês da cidade. O Picardo ardente e sutil não é o Normando ambicioso e positivo. O Potevino tenaz e preciso não é o rude e sonhador Bretão, nem o Provençal quente e vibrante... Enfim, além dessas diferenças de posição social e de origem regional, há sempre a "marcha das civilizações, a curva da história", no caso vista como a lenta decadência dos ideais feudais, a centralização monárquica, a irrupção do espírito crítico..., em suma, o grande quadro evolutivo estabelecido a partir das Luzes e mantido e até mesmo enrijecido pelo dogma do progresso linear dos evolucionistas do século XIX.

A literatura entra nesse contexto como parte de um sistema que a condiciona, a atravessa e a transcende. E a história literária tende, teoricamente, a perder a sua especificidade e a tornar-se inseparável da evolução daqueles fatores, verdadeiras causas que concorreram para determiná-la. Digo "teoricamente", porque, na prática da leitura dos autores e das obras, o princípio da individualidade funcionou na *Histoire* como se todo aquele arsenal determinista fosse posto entre parênteses cautelosos...

Em vez de acusar essa justaposição de geral e particular como se fosse uma incoerência de método em Lanson, creio que se deva escavá-la na busca de um historicismo aberto, largo e profundo, que saiba fundar conceitualmente uma história da literatura como história das obras literárias.

A construção de uma história da literatura nacional

Uma história da literatura brasileira que pretendesse ser verdadeira, isto é, fiel ao seu objeto, deveria admitir que os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza. Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamen-

tos) quanto variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo.

Essa tensão entre a literatura de ficção e os clichês ideológicos que lhe são contemporâneos foi, ao mesmo tempo e paradoxalmente, agudizada e neutralizada pela historiografia romântica. Agudizada: a poesia lírica e o romance intimista exigiam a criação de um discurso centrado na emergência do indivíduo, o que é sempre um problema para o historiador "nacional", mas que, a partir do Romantismo, não pôde ser descartado. Mas, de outro lado, aquela tensão foi neutralizada: houve a preocupação de reconstituir as origens das literaturas nacionais européias. Os irmãos Schlegel na Alemanha e Mme. de Staël na França foram mestres admiráveis de um projeto de enxertar os textos literários na formação histórica das respectivas nações, pondo sempre em relevo o *espírito* ou o *gênio* dos respectivos povos, os caracteres das suas raças, os aspectos relevantes das suas antigas mitologias às quais se teriam sobreposto os valores e as imagens do cristianismo medieval.

No Brasil o projeto de integração da literatura na história nacional abrangente foi vitorioso e fecundo. A polêmica que esse projeto trazia no bojo era o anti-classicismo, enquanto rejeição dos cânones acadêmicos franceses que tinham sobrevivido ao vendaval revolucionário e recebido novo alento no interregno napoleônico. O projeto romântico ocidental de reafirmar as origens medievais das nações européias era, como se sabe, ambíguo, conservador e inovador, nostálgico mas anti-acadêmico. O resultado para a historiografia literária teve longa duração. Os românticos substituíram o *critério formal* de beleza do ideal clássico pelo *critério histórico* do valor representativo dos autores e obras. O texto passou a valer pela sua capacidade de reapresentar os caracteres que se supunham próprios da sociedade que o gerou. Uma historicização radical da leitura substituía o julgamento neoclássico da adequação da escrita aos modelos antigos ou renascentistas. O historicismo nacionalista é uma criação romântica, e no seu cerne já se contém o historicismo sociológico que o século XX herdou do positivismo e do evolucionismo.

O *valor-nação* e, nos historiadores democráticos como Michelet e Herculano, o *valor-povo*, passaram a constituir o critério de ajuizamento das obras de arte. À medida que os ideais de liberdade e progresso foram penetrando a ideologia corrente, a historiografia da cultura se pôs a medir autores e obras pelo metro da sua maior ou menor adesão a esses valores. Nação primeiro, progresso depois, às vezes agregados, serão os motores e os cânones por excelência da historiografia que predominou ao longo do século XIX.

Neste final do século XX, quando a prática dos Estudos Culturais

se arrisca de novo a simplificar as relações entre literatura e sociedade, vale a pena retomar os nós conceituais da questão.

Consideremos algumas soluções que a esse problema deram os principais historiadores da literatura brasileira.

Um crítico fundador, Sílvio Romero, admirava mais o "brasileiro" Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional:

> Antes de tudo uma nota que se nos antolha indispensável: nós os brasileiros não somos em grau algum um povo de pessimistas. Em nossa alma nacional, em nossa psicologia étnica não se encontram as tremendas tendências do desalento mórbido e da resignação consciente diante da miséria, da mesquinhez, do nada incurável da existência humana.[1]

Quanto ao humor: "Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente"[2]. O mesmo Sílvio elogiava Tobias Barreto em detrimento de Castro Alves, porque o escritor sergipano encarnava melhor do que o poeta baiano as teorias monistas da Escola do Recife.

Bastariam esses exemplos para mostrar o caráter parcial e impertinente de uma historiografia literária cujos critérios de valor se fundavam em construções ideológicas como o nacionalismo e o evolucionismo.

José Veríssimo, que tantas vezes se contrapôs a Sílvio, afirmando o pertencimento da literatura às "Belas Letras", não andou, porém, longe do seu predecessor quando, mais de uma vez, condenou os textos naturalistas e simbolistas, que seriam produções "menos nacionais que as dos românticos", estes, sim, verdadeiros criadores de uma literatura brasileira.

Essa persistência do cânon nacional-romântico em um crítico como Veríssimo, formado no clima do realismo da segunda metade do século, mostra a força de um movimento cultural que, vindo embora da Europa, centrou na independência política da nova nação todas as suas baterias. A formação do Brasil Nação-Estado, realizada por obra de uma classe privilegiada, a burguesia latifundiária em um sistema agro-exportador e escravista, foi o carro-chefe que regeu os projetos de constituir uma cultura nacional, uma língua nacional, uma literatura nacional, uma arte nacional etc.

Essa perspectiva ordenou o nosso passado colonial. Os árcades foram submetidos ao ponto de vista da sua maior ou menor adesão a um processo de emancipação da colônia, o que, em geral, era uma violação do significado estético das suas obras. Machado de Assis, em seu antológico "Instinto da Nacionalidade", defendeu os nossos neoclássicos minei-

---

1 "Machado de Assis". In: *História da literatura brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 1630.

2 Idem, p. 1625.

ros da acusação "de não haverem trabalhado para a independência literária", alegando com acuidade que, no século XVIII, "a independência política jazia ainda no ventre do futuro". A medida nativista de verdade exigia da poesia que dissesse o que o próprio contexto ideológico ainda não propusera com firmeza e nitidez... (E, na realidade, quantos de nós, intelectuais de esquerda, poderemos dizer que estivemos isentos desse patrulhamento retrospectivo?).

Outro pensamento luminoso de Machado permite encaminhar melhor o problema crucial da relação texto-contexto. No mesmo ensaio, diz Machado que os motivos indígenas, poeticamente trabalhados por Gonçalves Dias e José de Alencar, são "um legado tão brasileiro como universal". Trata-se de uma intuição crítica que a historiografia etno-sociológica de Sílvio Romero não saberia assimilar, pois, fixada no esquema binário nacional-estrangeiro, atrelou-se à *geografia dos assuntos*, criando barreiras territoriais e fronteiras para os sentimentos e as idéias que a profundidade e o *elan* das intuições poéticas transpõem livremente.

Convenha-se, porém: o surgimento dos novos estados em toda a América Latina ao longo do processo de desmonte do Antigo Regime e dos impérios ibéricos foi um processo político tão imponente e grávido de efeitos institucionais que dificilmente a crítica literária das novas nações poderia ter-se subtraído à hipótese da vigência de correlações fechadas entre literatura e formação nacional. O assunto prioritário da geração de intelectuais ativos entre os anos da Independência e os meados do século XIX passava forçosamente pela construção da nova identidade nacional.

Para esta tendência convergia a corrente historiográfica romântica com os seus valores polemicamente nacionais. É a corrida às origens dos Schlegel, de Chateaubriand, dos *lakists*, de Scott, de Herculano e, rumo a 1848, dos patriotas italianos, irlandeses, húngaros, gregos, poloneses..., toda uma "Europa das nações" (a expressão é de Mazzini), cujo ideário se deslocava do pólo aristocrático para o do cidadão burguês, tomando este último como herdeiro do Terceiro Estado, logo popular.

O ímpeto nacional-romântico resistiu e sobreviveu conforme as condições políticas locais, e pôde resistir até o nosso tempo, reavivando-se sempre que o conflito das ex-colônias com o imperialismo precise de um cimento ideológico e de um imaginário que o alimente.

No Brasil, porém, a corrente hegemônica que se seguiu à Independência e jugulou as rebeldias provinciais, armou uma interpretação conciliadora da nossa formação nacional. Na historiografia do Segundo Império, o anticolonialismo jacobino foi abafado ou sublimado pelos eruditos que se congregaram em torno do Instituto Histórico e Geográfico, tão caro a Pedro II; e o ponto de vista do compromisso luso-brasileiro de um Varnhagen, na sua exaustiva *História geral do Brasil* e no *Florilégio da poesia brasileira* (1850), acabou prevalecendo. O brasileirismo, então dito "america-

nismo", não assumiu, em geral, um tom reivindicatório e pungente, como o fizeram os nativismos da América Andina estadeados na tragédia das culturas pré-colombianas massacradas pelos conquistadores. Varnhagen, ao contrário, tem palavras de desprezo e mesmo de horror às populações selvagens, deixando claro que considerava falso patriotismo exaltar "as ações de uma caterva de canibais que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só (*sic*!) para os devorar"[3]. De todo modo, o valor nativo, sublimado ou domesticado, impôs-se na imaginação poética dos anos inaugurais do Segundo Império e, de fato, guiou os passos da nossa vida literária, tendo em Gonçalves Dias e em Alencar os seus exemplos mais bem sucedidos.[4]

Comentando os *Primeiros cantos*, Alexandre Herculano lamentava que, na obra poética de Gonçalves Dias, fosse tão exíguo o espaço dedicado aos assuntos americanos... Garrett já exprimira opiniões semelhantes ao falar de Tomás Antônio Gonzaga, que teria sido pouco brasileiro no seu arcadismo neoclássico. Como se vê, o olho do intelectual romântico europeu exigia dos nossos poetas mais cor local, menos lirismo universal... A Europa nos reptava a ser exóticos.

As estéticas européias da segunda metade do século XIX e a sua fortuna no Brasil

O molde romântico-nacional vai-se tornando cada vez mais estreito e insuficiente à medida que a arte européia envereda por estéticas marcadamente construtivas ou formalizantes. Parnasianismo e Simbolismo – apesar das suas diferenças internas – postulavam a necessidade de um trabalho intenso de estilização, uma aventura de linguagem e uma *expansão do conceito de arte* que reduziam a importância e, no limite, a pertinência conceitual da divisão das literaturas por territórios nacionais.

A historiografia literária entre nós viu-se a braços com idéias e valores novos, e reagiu como pôde, ambiguamente, às novas correntes supranacionais.

O nacionalismo persistiu, é verdade, nos críticos maiores (Sílvio, Veríssimo, Araripe Jr.), mas procurou depurar-se do seu componente indianista que, a partir dos anos 70, já parecia ingênuo e o seu tanto obsoleto. José de Alencar, embora sempre coroado como fundador do romance autenticamente brasileiro, teve a glória arranhada pela sua fidelidade ao culto do selvagem. E com ele perdeu prestígio o indianismo romântico, que

---

3 Apud A. Coutinho. A *tradição afortunada, o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 14.

4 Sobre o caráter contraditório, ora acusador, ora conciliante, do nacionalismo de Alencar fiz comentários específicos no capítulo "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar", em *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

passou a ser alvo fácil da "modernidade" dos novos tempos. É notória a ojeriza de Sílvio Romero àquela corrente de temas e de gosto.

Mas a questão de fundo permanecia sem alcançar uma formulação mais elaborada: poderiam o romance e a poesia alhear-se dos grandes assuntos nacionais, como a nossa paisagem, os nossos costumes, a nossa "índole"? Sílvio Romero e José Veríssimo louvam a abertura à ciência e à crítica européia, mas rejeitam a internacionalização do gosto literário. A teoria da arte pela arte, que criava corpo de Flaubert a Mallarmé, radicalizando intuições de Poe e Baudelaire, não encontrou eco nem simpatia na crítica dos nossos pais-fundadores, o mesmo acontecendo com o Simbolismo sempre rejeitado como doutrina estética exótica.

Quanto à exigência da "impessoalidade", que a poética parnasiana fazia, e que, bem ou mal, respondia à tendência moderna de autonomizar a construção artística, Veríssimo decreta a sua inadequação às "nossas idiossincrasias sentimentais, à nossa fácil emotividade e às tradições da nossa poesia". Quais tradições, se não as românticas? O Parnasianismo e o Simbolismo pareciam corpos estranhos para uma crítica literária pensada a partir de um modelo de organicidade nacional, segundo a qual é a tradição, ou melhor, uma determinada tradição, que deve prevalecer sobre a inovação estética.

Quanto ao impacto do Naturalismo, fez-se sentir em várias frentes.

A princípio, interessados em assimilar e valorizar o teor "moderno", isto é, crítico, do Naturalismo, aceitou-se genericamente a sua pertinência, pois nem Sílvio Romero nem Veríssimo souberam intuir o seu caráter violento e, no limite, trágico: intuição que reponta, por exemplo no *Ateneu*, quando Raul Pompéia destila, nas conferências do Doutor Cláudio, o sumo da agressividade e da opressão que o darwinismo social guardava nas entranhas da educação "mais avançada" do país. Veríssimo não alcançou o sentido agônico do romance, voltado dialeticamente contra o próprio tempo, e disse ingenuamente: "Raul Pompéia deu no *Ateneu* a mostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil"[5].

Por outro lado, como inspirador de uma narrativa de fundo biopsicológico, o Naturalismo centrava baterias na exploração de paixões individuais, mas, dada a sua pretensão científica, as tratou como variantes de *tendências instintivas* comuns à espécie humana. Ora, o universalismo biológico não se subordinava a peculiaridades nacionais, mas, na época, *raciais*. Eis o impasse. A nossa crítica, querendo modernizar-se, absorveu do mesmo Naturalismo a idéia falaciosa, então generalizada, da *vigência de caracteres psicológicos das raças*. Escudado nessa pseudociência, o etnocentrismo imperialista empanará os efeitos críticos benéficos do evo-

---

5 *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 298.

lucionismo, lançando uma sombra de pessimismo sobre o destino do Brasil, nação mestiça.[6]

A convivência nacionalismo-racismo, ingrata e contraditória, produziu nos mesmos críticos uma reação curiosa e para muitos ainda hoje simpática. Tanto Sílvio quanto Veríssimo amenizaram, sempre que convinha ao seu brasileirismo, o fatalismo racial, e nesse sentido Araripe Jr. foi além de ambos, pois encarecia o fator ambiente na tríade de Taine. Com isso conseguiram formular uma síntese nacional-mestiça, que uma geração mais tarde, Gilberto Freyre e Mário de Andrade reviveriam, dela fazendo um avesso positivo e consolador do preconceito arianizante.

Exemplo de reação patriótica à ambição supranacional dos métodos naturalistas encontra-se na crítica que Veríssimo fez ao *Homem* de Aluísio Azevedo:

> No período de formação da nossa literatura, porém, não conheço outro critério para julgar um livro se não aquele tão profundamente visto pelo Sr. Sílvio Romero, o *do modo por que ele contribuiu para a determinação do caráter nacional* [grifo meu]. Estabelecer esse critério é reconhecer que o livro do Sr. Aluísio Azevedo, qualquer que seja o seu mérito, e certamente é grande no ponto de vista da arte pela arte, fica sem valor como fator da determinação do caráter nacional. Ele não diz nem a natureza nem a vida brasileira.[7]

E julgando o Naturalismo em bloco:

> Infelizmente, porém, o Naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o Romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e de obras, *esse Naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias* [grifo meu] e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização.[8]

Araripe Jr. e a abertura para uma historiografia eclética

Confessando-se crítico eclético, que partiu do determinismo de Taine, mas logo se abriu às correntes estéticas do fim do século, Araripe Jr. não compôs uma história literária exaustiva, como o fizeram os seus contemporâneos Sílvio Romero e Veríssimo. Escreveu ensaios que cobrem boa parte de nossa história cultural: são verdadeiras monografias que ainda hoje se podem ler com proveito; e a sua novidade está em que neles

---

6 O ponto mais baixo na escala desse pessimismo racista foi tocado por Sílvio Romero na sua monografia sobre Martins Pena publicada na *Revista brasileira* em 1897. Leia-se a veemente refutação que lhe deu Araripe Jr. no ensaio "Sílvio Romero polemista", vinculando diretamente racismo e imperialismo europeu (Araripe Jr., *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978).

7 In: *Estudos brasileiros*. 2ª série. Pará: Tavares Cardoso e Cia, 1889-93.

8 Idem, p. 72.

se problematiza o nexo entre indivíduo e sociedade. Sociedade é, aqui, o *milieu* mais o *moment historique* de Taine fundidos.

Em Araripe, os caracteres individuais, tratados à luz de uma psicologia fisiológica (que diagnostica "nevroses" em autores e em personagens), servem de contraponto ativo às forças modeladoras do meio. Esses "desvios", atribuídos à ação de temperamentos biliosos, sangüíneos ou linfáticos, sofrem a hostilidade do ambiente, mas reagem; e da tensão entre temperamento e meio é que resultam os *estilos individuais*, matéria dileta dos textos críticos de Araripe Jr. Deste modo, a psicologia pré-freudiana do tempo contribuía para afunilar a análise das obras.

Creio que essa insistência na dimensão psicológica do texto se trate ainda de um desdobramento do impulso romântico de aferrar o indivíduo inefável, pondo-o em conflito com as convenções dominantes ou expondo-o na sua sofrida impotência. Assim, ao lado do nacionalismo (que é sempre romântico enquanto isola o particular e rompe com o clássico supranacional), também a sondagem da singularidade partilha da vasta herança romântica e afunda as raízes em Rousseau, Schiller, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Stendhal, Blake, Byron, Leopardi e nos vários pré-romantismos.

A análise dos comportamentos, das sensações íntimas e até dos sonhos mais secretos do *eu* apaixona Araripe Jr. Essa paixão, traduzida em termos da nova ciência do tempo, vai guiá-lo no momento de compreender alguns escritores brasileiros e estrangeiros da sua predileção.

Gregório de Matos, de quem foi o nosso primeiro estudioso, atraía-o pelo seu "ressentimento" bilioso que o meio colonial adverso exacerbou. Trata-se de um "estudo de temperamento", pelo qual a história de uma época e de um determinado meio social é filtrada pela psicologia diferencial de um caráter.

A mesma direção, trabalhada com sutileza pelo exame estilístico, se constata no belo ensaio sobre O *Ateneu*. A fragilidade e a insegurança do adolescente Sérgio, somadas a seu espírito crítico acerado, resvalaram "como a lâmina de aço temperado sobre o rochedo da vida". A arte contorcida de Raul Pompéia nasceria dessa resistência dramática e às vezes ferina que enforma o romance, "objetivação inconsciente, disfarçada" do narrador. Mais adiante, a metáfora do "ouriço invertido", que chama a si os dardos do ambiente, funcionará como símbolo obsessivo de um sentimento de negatividade que funde as dimensões existenciais e sociais da obra em uma admirável "coesão tonal".

Quanto à obra de José de Alencar, ídolo de juventude de Araripe Jr., recebeu a forma de *perfil literário* na monografia que lhe dedicou. A faculdade dominante do romancista era, para o crítico, a *imaginação*. Saindo à cata de documentos do passado colonial, Alencar os teria manipulado para fantasiar as suas personagens, idealizando o heróico masculino e o grácil

feminino à luz de uma ideologia passadista, tudo orquestrado ao som da natureza americana. Taine, que já emprestara a Araripe Jr. a noção de *meio*, inspira-lhe agora a consideração de um ponto de vista individualizante:

> Dizia com razão o maior crítico dos tempos modernos que a primeira questão que se deve propor sobre um artista é esta: – *como enxerga esse artista os objetos*? Nitidamente ou não, com que alcance, com que força? A resposta define antecipadamente a obra, porque, em uma só linha que seja, não se podendo libertar das primeiras influências, guardará até o fim a feição em princípio contestada.[9]

No caso de Alencar, a imaginação teria passado inicialmente por um momento feliz de expansão nos romances indianistas, *Guarani* e *Iracema*, mas em face do meio hostil que o perseguiu durante a sua frustrada experiência política, se teria retraído ensombrando as obras que Araripe qualifica como decadentes ou senis (*O gaúcho*, *Til*, *A guerra dos mascates*). O que fica desse livro curioso é a sugestão da curva de um escritor desenhada pelas relações, primeiro gratas, depois ingratas, entre o escritor e o meio.

Enfim, absolutamente original para a nossa literatura de ensaio, é o longo estudo que Araripe Jr. consagrou a Ibsen. Descontadas as digressões sobre os trágicos gregos e Shakespeare, ficou de pé a espinha dorsal do livro, que é o reconhecimento de uma ética intransigente da liberdade de consciência em face da hipocrisia social e do poder do Estado. Neste roteiro, a presença dos fatores étnicos – no caso, os estereótipos sobre o caráter escandinavo – não chegou a turvar a nitidez da linha interpretativa que acompanha os principais dramas de Ibsen. Araripe não perdeu de vista o seu objeto: a constituição de uma consciência moral insubmissa, tanto nos protagonistas míticos, quanto nos contemporâneos, fossem burgueses ou pobres.

Na medida em que Araripe Jr. combinava a sua primeira formação taineana com uma sensibilidade atenta aos valores éticos e estéticos das obras que comentava, a sua crítica se distanciava da posição redutora dos contemporâneos, que tudo enxergavam do ângulo da evolução nacional ou de uma antropologia causalista. As reações negativas de Sílvio Romero e de Veríssimo às leituras de Araripe Jr. são sintomáticas desse desencontro:

Veríssimo: "Seguindo muito de perto as doutrinas críticas de Taine, (Araripe) esforçou-se por praticá-las e divulgá-las aqui, *temperando-as entretanto com a sua fantasia, incongruente com o espírito geométrico do seu apregoado mestre*, e fazendo da complacência imoderado uso" [grifo meu].[10]

Sílvio Romero: "Em Araripe Júnior., se se pode dizer ter a crítica adquirido alguma perspicuidade psicológica em a análise dos escritores, es-

---

9 TAINE. *Histoire de la Littérature Anglaise*, v. 5, p. 6. [Apud Araripe Jr.]

10 *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 341.

se ganho foi à custa do deplorável encurtamento das vistas de conjunto e do esquecimento da evolução geral do povo como um todo harmônico. Por isso voltou à velha maneira dos estudos dos escritores isolados (...)".[11]

O que ambos os críticos condenam em Araripe é precisamente a sua capacidade de libertar-se do "espírito geométrico" do Taine determinista e do suposto todo harmônico que constituiria a "evolução geral do povo".

Em verdade, o ecletismo, confessado lisamente por Araripe, que temperava o espírito de geometria com o espírito de finura, representava uma tentativa de contornar o impasse de determinismo (racial e social) e expressão pessoal. O impasse foi reproposto pela historiografia do século XX, herdeira das sínteses de Romero e de Veríssimo. Enfrentaram-se posições radicalmente adversas ao longo dos anos modernistas, os quais, por sua vez, conheceram os dogmatismos extra-estéticos da Direita e da Esquerda. E vieram mais tarde os conflitos recorrentes entre historicistas e formalistas de cujas refregas somos ainda hoje testemunhas.

Quanto à historiografia da literatura, tão produtiva na geração positivista e evolucionista, rareou à medida que um difuso impressionismo tornou a leitura mais sensível aos aspectos diferenciados da obra do que à sua dimensão étnica ou nacional. Não que as idéias de caráter nacional, índole nacional, psicologia nacional etc. deixassem de proliferar ao longo da Belle Époque e dos anos modernistas: o nacionalismo foi a tônica ideológica dos três primeiros decênios do século XX, combinando-se, conforme o momento político, ora com a democracia, ora com os regimes de força.[12] Mas o que se foi tornando problemático (a não ser na retórica escolar) foi a tese de uma conexão estrutural entre esquemas rigidamente nacionais/nacionalistas e a produção da obra artística ou literária. Fazer a história da literatura brasileira como espelho dos eventos do Império ou da República passou a ser, cada vez mais, um projeto de construção ideológica, um programa a ser executado de fora para dentro, e que a crítica viva das obras de arte e o seu julgamento já não podiam secundar automaticamente.

Entende-se o processo intelectual que presidiu a esse progressivo desencontro. À medida que penetravam em nossa teia cultural os movimentos estéticos internacionais, como o Impressionismo nas artes plásticas, o Futurismo, o Surrealismo e o Expressionismo, a crítica modernista e pós-modernista passou a lidar com conceitos de arte fortemente discriminativos. O que é arte para um cubofuturista não rima com o que

11 Op. cit., p. 1983.

12 O elenco dos ideólogos do Brasil-Nação nos primeiros decênios do século XX é bem nutrido: Alberto Torres, Manuel Bonfim, Monteiro Lobato, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Azevedo Amaral, Jackson de Figueiredo...

pensa um expressionista, e ambos se opõem à poética surrealista. Os câmpos temáticos, os lugares do imaginário e os procedimentos de linguagem diferenciam-se conforme a opção estética e as afinidades eletivas.

Na prosa de ficção ocorriam fenômenos paralelos: técnicas novas de romance introspectivo, como a corrente de consciência e a rememoração infinitesimal da infância, que a psicanálise estimulava e o pensamento de Bergson encarecia, acabaram transformando por dentro a perspectiva onisciente herdada dos Oitocentos.

Trata-se de alterações profundas na concepção dos gêneros, na estilização da frase: desdobramentos refinados da aspiração moderna de macerar a subjetividade no texto literário; alterações que foram deixando para trás o caminho percorrido pela velha historiografia que tudo passava pela malha grossa de uma suposta "evolução" da literatura nacional.

As supostas leis positivas de evolução racial e os percalços da formação política de cada Estado começaram a ser percebidos como distantes, se não exteriores ao processo simbólico do poema e do romance. E cada poema e cada romance pôde ser encarado como obra irrepetível, e não mera peça de um sistema que se deixaria alinhar junto a outras peças semelhantes. O impasse continuava, mas subia ao nível da consciência teórica e metodológica.

O ecletismo possível no interior da crítica modernista: Mário de Andrade e Tristão de Athayde

Não houve historiografia literária modernista no sentido estrito da expressão. O Modernismo, pela sua própria dinâmica de vanguarda, suscitou uma série de atitudes críticas rentes, por sua vez, às obras de poesia e de prosa que o movimento ia produzindo.

De todo modo, apesar de certa dispersão ideológica que marcou o movimento, é possível rastrear uma nova percepção do processo histórico-literário em dois dos seus maiores intelectuais, diferentes entre si, mas atentos à complexidade da obra de arte: Mário de Andrade e Tristão de Athayde.

Mário de Andrade percorreu um itinerário exemplar na sua busca de integração dos níveis estético e social. A sua poética de juventude, exposta no "Prefácio interessantíssimo" e na "A escrava que não é Isaura", deve muito às experiências das vanguardas internacionais. Em síntese, três haviam sido as conquistas fundamentais dos modernismos europeus que não deixaram de afetar o discurso da nossa crítica. Na pintura, a deformação e, no limite, a abolição da perspectiva clássica e do realismo acadêmico. Na música, a dissolução do sistema tonal. Na poesia, a desarticulação do verso e a perda de relevância da rima; com isso, a distinção canônica entre poesia e prosa perdia o seu estatuto de critério intan-

gível. No caso da poesia, não era só a estrutura sonora que se abalava: também o estrato semântico das imagens aparece liberado das associações convencionais. Aqui Dadaísmo e Surrealismo concorreram para dar um novo sentido às "palavras da tribo", retomando sugestões que vinham da linha Poe-Baudelaire-Mallarmé ou Poe-Baudelaire-Whitman-Rimbaud-Lautréamont.

Perspectiva, proporção, tom, ritmo, imagens: que extraordinária revolução se operava nos dois primeiros decênios do século! O jovem Mário dos anos 20, poeta e teórico incipiente, dialoga com outros poetas afinados com o movimento, Manuel Bandeira, já então maduro, e Drummond, mais novo, crítico e inquieto. Os tacteios subjetivos pouco a pouco cedem à convicção de que a arte do poeta dava um salto e avançava em um caminho sem retorno: o da liberdade da pesquisa estética.

Com o tempo a consciência de pertencer a um povo mestiço e pobre, em parte marginal no concerto das grandes nações civilizadas, não deixa de pungir, quase um remorso, nessa geração modernizadora que começou cosmopolita. E a consciência de ser brasileiro em Mário, muito viva desde o fim do decênio de 20, é o nervo exposto desse complexo ideológico em que não é fácil distinguir o sentimento de inferioridade de um romântico nacionalismo. O que ficou da intensa atividade do folclorista e do crítico musical Mário de Andrade bastaria para fundamentar um critério de historiografia "nacional" que, porém, nada deve aos seus predecessores evolucionistas ainda envisgados em preconceitos raciais. A diferença crucial está na visada *popular* e *regional* dos estudos de Mário de Andrade que o preserva de batalhar por um nacionalismo abstrato e partidário.

Era uma viagem aos ritmos do samba rural, do choro, do frevo nordestino, da feitiçaria de pajelança, ritmos afro ou amazônicos. Era uma auscultação dos sentimentos e das crenças das comunidades tradicionais que resistiam e se reconstituíam até nos meios urbanos. Era uma escuta das vozes do catolicismo rústico. Era um olhar atento ao partido dos casarões e das capelas rurais paulistas. Era, em suma, um conhecimento do concreto que passava necessariamente pela vida popular das regiões.

Ora, toda essa aventurosa descida ao imaginário arcaico ou rústico tenderia à dispersão erudita ou ao saudosismo se Mário não tivesse procurado tecer um fio condutor que atasse os signos daquelas múltiplas manifestações da vida simbólica popular. Esse fio o aproxima, para bem e para mal, da obsessão de definir o caráter nacional, o modo de ser brasileiro, a nossa psicologia coletiva, o nosso inconsciente. O *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (a quem Mário dedicou *Macunaíma*) nos informara de que esse psiquismo é instável, ora melancólico, ora excitável, quase sempre preguiçoso e luxurioso, enfim *romântico*. A fluidez mestiça de tantas raças e culturas impediu-o de cristalizar-se: o seu caráter final será polimorfo e amorfo, trezentos como o poeta e nenhum como o herói Macunaíma. Uma

história da cultura brasileira, caso tivesse sido composta por Mário de Andrade, daria mil provas da vigência dessa psicologia difusa; o que substituiria com vantagem os conceitos menos concretos e mais ideologizados de raça e de espírito nacional sustentados pelos pais-fundadores do século XIX, mas continuaria sendo um esquema de generalizações arriscadas.[13]

Chegados a esse ponto, é hora de perguntar: e a vanguarda estética dos anos 20, e os manifestos do Modernismo que alardeavam poéticas abertamente supranacionais – como operaram na biografia intelectual de Mário de Andrade? Diria que, enquanto palavras de ordem, apagaram-se todas como fogachos de muita palha e pouca lenha. Mas, enquanto apontaram para uma ruptura com o academicismo reinante na Belle Époque, e enquanto propiciaram sondagens dos elementos cardiais da forma artística, as vanguardas marcaram fundo a sua visão de estilo como formação ao mesmo tempo individual e social, e processo ao mesmo tempo expressivo e comunicativo. Se terá faltado a Mário de Andrade uma teoria dialética da história cultural como tensão entre indivíduo e sociedade, pode-se dizer que semelhante "falha" terá sido da sua geração e do seu tempo, dividido entre o velho historicismo factual, linear e causalista e o Impressionismo estético atomizado em juízos de gosto pessoal. Daí, a coabitação em Mário de critérios de valor diferentes: a obra vale porque é bem feita, bem construída, coerentemente expressiva; ou a obra vale pela sua capacidade de representar mimeticamente a vida brasileira nos seus vários aspectos.

Em O *empalhador de passarinho*, Mário de Andrade reuniu artigos de crítica literária escritos entre 1939 e 1940. Neles valoriza o papel do artesanato e da disciplina técnica na construção poética e, ao mesmo tempo, exige que a expressão verbal corresponda à intensidade do sentimento e à tensão intelectual e ética que deve presidir ao trabalho da escrita. Mas insiste (é seu tema recorrente) em que a linguagem do nosso escritor se enraíze no *ethos* brasileiro, sabendo-o embora mestiço, móvel e diversificado conforme a região e a classe de onde parte a voz lírica ou narrativa. Esta percepção da incompletude e de um certo grau de indeterminação do "caráter nacional" é uma constante do pensamento de Mário. No artigo "Literatura nacional" chega a afirmar, beirando o paradoxo: "Ora, os países de civilização importada, os países-colônias são, por definição, países internacionais, nacionalidades antropológicas que se formam por acrescentamento muito mais que por evolução natural".

Uma tendência dramática do projeto crítico de Mário de Andrade o induzia às vezes a relativizar o caráter vinculante da instância nacional e a reconhecer a prioridade dos processos universais da imaginação e do

13 Sobre as idéias de Paulo Prado e a sua presença junto ao Modernismo, veja-se o capítulo "Luxúria, cobiça e tristeza", em O *caráter nacional brasileiro* de Dante Moreira Leite, 2ª. ed. São Paulo: Pioneira, 1969.

desejo intimamente ligados "àquela vida intuitiva e paraconsistente do Ser, onde se realiza no seu mais divinatório e profundo sentido o fenômeno da invenção" ("Um crítico").

Assim, da mesma generosa matriz romântica, de que derivou boa parte da crítica moderna, fluíram na sua obra a vertente histórico-nacional e a vertente existencial e universalizante. Leia-se a complexa argumentação de Mário sobre a *língua nacional*, em que ora defende razões culturais e institucionais para o uso de um português-padrão, ora propõe argumentos puramente artísticos para satisfazer às exigências incontornáveis da expressão individual ("A língua viva"). Mário perseguiu, ao longo do seu ensaísmo crítico, uma fisionomia própria para a arte que evitasse confundi-la com o mero decalque da "coisa nacional" exterior à dinâmica criativa do artista.

De todo modo, há oscilações reveladoras. Às vezes, é o critério da *representatividade brasileira* que reponta como dominante. O limite dessa posição toca-se no ensaio sobre Machado de Assis: Mário nele reconhece o grau insuperado de nosso *maior escritor*, mas nega-lhe o atributo de *maior romancista brasileiro*, alegando a "pequena contribuição de alma brasileira existente no homem Machado de Assis" ("Machado de Assis", em *Aspectos da literatura brasileira*).

A oscilação é sinal de uma penosa disjunção axiológica cuja matriz é sempre a abstrata oposição de formalismo e historicismo; ou, em outras palavras, critério estético *vs.* critério nacional. O impasse persistiria e pode ainda persistir sempre que se empobrece o conteúdo semântico da palavra "História".

Um esforço para alcançar o discurso da síntese foi tentado por Tristão de Athayde a partir da sua monografia sobre Afonso Arinos, que é de 1922. O instrumento de base alegado foram algumas idéias de Benedetto Croce, cuja *Estética* (1902) harmoniza um interesse profundo pelos níveis intuitivos e expressivos da arte com um historicismo amplo de derivação hegeliana. O nome de Croce voltou mais de uma vez nas páginas de crítica de Tristão, que falava do "expressionismo" do filósofo italiano, deixando porém claro que se tratava da doutrina da intuição-expressão, e não da vanguarda expressionista alemã que, como se sabe, preconizava a deformação, o grotesco, o *pathos* da dor e da morte em um contexto de crítica social radical.

Mas Tristão de Athayde e, depois de 1928, quando deu o seu "adeus à disponibilidade", Alceu de Amoroso Lima, mentor intelectual do catolicismo, não poderia levar às últimas conseqüências a posição crociana que exigia do crítico uma opção exclusiva pelo exame monográfico das obras, *enquanto complexos estéticos*. Alceu de Amoroso Lima se sentia sintonizado com o idealismo humanístico de Croce, mas não se inclinava à leitura concreta dos textos poéticos e narrativos, preferindo o manejo de idéias ge-

rais, as grandes classificações dos períodos culturais: tudo regido por valores que refletiam de perto as tendências da Igreja, conservadoras até o fim da Segunda Guerra e depois cada vez mais progressistas e próximas do socialismo democrático.

Chamando a sua própria atitude crítica de Humanismo para estremá-la dos determinismos do século XIX, Alceu de Amoroso Lima se distanciava tanto do marxismo (que, no Brasil dos anos 30 e 40 parecia, em geral, um apêndice do evolucionismo), quanto das tendências formalistas que, nas décadas seguintes, se apoderaram da crítica universitária. O que ficava em Alceu era, de todo modo, uma versão mais elaborada do ecletismo que ressaltava o caráter estético da obra literária, mas ancorava a sua interpretação em categorias heterogêneas, que ora se valiam dos grandes períodos da história cultural (Arcadismo, Romantismo etc.), ora voltavam à qualificação de nacional, com subdivisões regionais: veja-se o quadro das "características psicológicas" do nordestino, do mineiro e do gaúcho na *Introdução à literatura brasileira*.

▪

Reitera-se em Alceu a fatalidade do ecletismo. A melhor crítica literária egressa do Modernismo avançava nos ensaios monográficos de Augusto Meyer e Álvaro Lins, mas a mesma felicidade de imbricação do texto no contexto não encontrava correspondência na historiografia: esta, como se sabe, deve enfrentar o desafio de reunir e articular no tempo o que a crítica individualizante separa no seu trabalho de análise.

A gangorra continuou subindo e descendo quando Afrânio Coutinho preconizou, nos meados dos anos 50, a vigência de uma "nova crítica", polemicamente anti-romeriana, que deveria destacar e valorizar a qualidade estética da obra, deixando em segundo plano os fatores históricos e biográficos tidos por exteriores à criação literária. A proposta era lastreada por leituras da Estilística espanhola (filiada, em parte, à teoria da intuição-expressão de Croce), do *new criticism* e, embora ainda sem espírito de sistema, do formalismo russo divulgado então pelo prestante manual de René Wellek, *Teoria literária*.

O que ficou desse projeto? Fazendo um balanço talvez severo, pergunte-se a quais obras poéticas e narrativas se aplicou detidamente a nova crítica, a ponto de renovar por dentro, como era o seu propósito, a compreensão do *corpus* literário brasileiro? Pesa-me dizê-lo, mas os resultados foram magros. E se o método alegado com tanta ênfase era, na realidade, o melhor, por que essa escassez de resultados? A vasta coletânea *A literatura no Brasil* (6 volumes), que deveria, em princípio, reunir monografias sobre autores e obras no espírito de uma rigorosa revisão estética, resultou em um conjunto didaticamente útil e meritório, mas heterogêneo, de

ensaios dos quais só alguns poucos se atêm à análise estilística, dita estética, proposta pela sua coordenação. Predominaram, com raras exceções (devidas a críticos independentes como Augusto Meyer e Eugênio Gomes), as leituras ecléticas em que se misturam traços dos estilos de época e características psicológicas dos autores. Tratava-se, no fundo, de uma renovação a meias, pois a outra ponta da gangorra, o ideário nacional, continuava mantendo a sua posição como horizonte último da leitura. O livro do mesmo Afrânio Coutinho, A *tradição afortunada* (1968), traz como subtítulo "O espírito de nacionalidade na crítica brasileira", percorrendo com farta documentação o caminho do conceito de "identidade brasileira" ao longo de nossa história letrada. Assim, a nova crítica, teoricamente tão rigorosa na sua exclusão dos chamados fatores externos da literatura, reconstituía, talvez involuntariamente, o esquema eclético, juntando as técnicas da análise estilística e retórica com cânones de interpretação orientados pela idéia de um "espírito da nacionalidade". Com isso, não se aprofundavam nem os métodos ditos imanentes, nem o sentido último do olhar histórico, que habita a circunstância nacional, mas não se aprisiona nas suas fronteiras, podendo ora afunilar-se nos círculos menores do grupo e da comunidade, ora abrir-se para a dimensão do humano universal.

Um novo patamar: a sociologia da cultura e a interpretação da obra individual. As sínteses de Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido

O estatuto de um conhecimento individual é sem dúvida
a maior dificuldade de uma epistemologia das Ciências Humanas.

|*Pensée formelle et sciences de l'homme*, Gilles G. Granger|

A maré dos estudos de Lingüística estrutural dos anos 60-70 e a respectiva ascensão das técnicas formalistas de análise de texto fizeram uma das pontas da gangorra elevar-se a uma altura nunca antes alcançada. Em todas as faculdades de Letras do país (com exceção parcial de alguns cursos dados na Universidade de São Paulo), a história literária, antes hegemônica, estagnou, virando o patinho feio dos estudos de Humanidades.

Para o estruturalismo de estrita observância, a "série literária" corre paralela à "série histórico-social". Esta seria apenas "interessante", mas, como dizia jocosamente um corifeu concretista, "não interessa". A distinção de fatores externos e internos foi absolutizada e rotinizada na pedagogia das Letras criando um campo, aliás estéril, de áridas polêmicas entre os cultores da diacronia e os paladinos da sincronia.

A situação tinha ao menos o mérito de mostrar a insuficiência teóri-

ca do velho ecletismo, exigindo um repensamento dos termos postos em abstrata oposição: poesia *vs.* história, construção ficcional *vs.* representação.

Ora, nenhum dos métodos vigentes estava em condição de superar por dentro o compromisso eclético mediante uma teoria da cultura intrinsecamente dialética, que fosse capaz de lançar uma ponte de mão dupla entre a criação estética individual e o processo social de uma nação colhido em um determinado período da sua história.

Paralelamente ao surto estruturalista e, em certos autores, forçando uma convergência de técnicas de leitura, ocorreu, nos mesmos anos 60-70, uma notável revivescência dos estudos marxistas.

O marxismo, método que se assume abertamente como dialético, propunha para o impasse uma solução que, na hora da interpretação do texto, se revelou também parcial e controversa: a *teoria do reflexo*.

Respeitáveis marxistas ortodoxos como Astrojildo Pereira e, na historiografia, Nélson Werneck Sodré, leram as obras literárias como se fossem reduções estruturais das respectivas condições sócio-econômicas. A dialética histórica alegada recortava e destacava o momento "tético" e especular da representação, isto é, a relação condicionante mais geral entre o texto e a sociedade de classes em que foi gerado.

O caráter remissivo, documental e re-presentativo da obra era posto em primeiro plano, necessariamente genérico, pois qualquer obra reapresenta, de algum modo, a sociedade; vinham depois juízos de valor que encareciam os aspectos modernos do autor ou deploravam os seus vezos conservadores. É o caso de perguntar com honesta simplicidade: quem dentre nós, intelectuais que nos presumimos progressistas, estaríamos isentos dessa fácil tentação de tudo reduzir ao critério de nossa ideologia? Quem não tiver pecado que atire a primeira pedra.

A questão de fundo é, portanto: por que uma teoria que se honrava com a categoria hegeliana da dialética rendia pouco em termos de compreensão das obras poéticas e ficcionais? Arrisco a hipótese de uma regressão, de resto internacional, do materialismo histórico a certas "leis" deterministas da sociologia positiva e do evolucionismo aceitas religiosamente a partir dos meados do século XIX. Na sua luta sem quartel contra todas as formas de idealismo, os marxistas ortodoxos acabaram apequenando a obra de arte a um decalque das relações sociais (tais como as enxergavam), e tratando os processos simbólicos e imaginários como epifenômenos da máquina econômica vigente. Dessa reificação do social nasceu um historismo apertado e abafado, pelo qual a rede de valores, afetos e símbolos de um dado romance ou poema se confunde com a vertente ideológica da classe dominante que tudo amarraria e susteria.

Em outras palavras: a sociologia "positiva", entranhada na vulgata estalinista, ou ignorou ou descartou as leituras vigorosas de Walter Ben-

jamin, Ernst Bloch, Theodor Adorno e a concepção dinâmica da cultura de Antonio Gramsci; cada um, a seu modo, iluminara o outro momento da dialética, o seu caráter antitético, sem o qual a teoria da "totalidade una e contraditória" vira parolagem enfadonha.

Assim, ao lado da *cultura-reflexo* das ideologias correntes, e contra o seu poder de reificação, opera a negatividade da *cultura-reflexão*, que é um complexo de sentimentos de desconforto e percepções críticas resistentes às convenções estabelecidas. A sociologia, como intrepidamente observou Gramsci, distinguindo-a da *filosofia da praxis*, pretende ser uma ciência descritiva dos "fatos sociais"; logo, é uma constatação de regularidades e normas, fora das quais só existiria o resíduo anômico da diferença e do atípico. A sociologia colhe a média do que está aí, e dela extrai os seus tipos. "O evolucionismo vulgar", diz Gramsci, "está na base da sociologia, que não pode conhecer o princípio dialético com a sua passagem da quantidade à qualidade, passagem que perturba toda evolução e toda lei de uniformidade."[14]

O discurso de Gramsci, cerradamente político, acusa o caráter passivo e inerte com que as séries estatísticas e tipológicas espelham o comportamento das maiorias, notório objeto da sociologia norte-americana das massas tal como se constituía naqueles anos 30, em que foram redigidos os cadernos *in duro carcere*. Mas é contra essa inércia e passividade, fixada nas tabelas da pesquisa empírica, que a dialética negativa se arma para provocar a passagem da quantidade à qualidade; no caso, a passagem da inconsciência à consciência crítica e militante. E que "realismo" é esse que ignora ou descarta a realidade do conhecimento crítico e a realidade do desejo?

Se o pensamento dialético degela os bloqueios fatalistas em nome de um projeto político de transformação, com mais força de razão deverá penetrar no cerne das operações artísticas, cuja margem de resistência subjetiva à máquina do mundo sempre foi mais ampla do que as faixas de desvio que a engrenagem econômica costuma comportar. Na estrutura capitalista-modelo, a fábrica do século XIX descrita por Marx, "cada trabalhador individual, seja ele Pedro ou Paulo, difere do trabalhador médio. Essas diferenças individuais, ou 'erros', como são chamados pela matemática, compensam-se mutuamente sempre que um certo número mínimo de trabalhadores é empregado em conjunto".[15] Ora, um narrador tanto pode montar a figura alegórica do trabalhador médio, tipificando-o ao extremo, para fins didáticos ou partidários, quanto pode plasmar a face única de Pedro ou de Paulo, que "difere do trabalhador médio". Mas um romance não é precisamente uma linha de montagem em que as perso-

---

14 *Il materialismo storico e la filosofia di* Benedetto Croce. Torino: Einaudi, 1972, p. 127.

15 O *Capital*, cap. 13: "Cooperação".

nagens se compensam umas às outras para produzir o "trabalho social médio" exigido pelo patrão. Por isso, o exame das narrativas de um certo autor ou de um certo período contemplará com a mesma atenção o tipo médio e o indivíduo que dele difere. Para a história das produções simbólicas, para a história da literatura, há Pedro e há Paulo dentro do trabalhador médio com graus diversos de identificação, distanciamento e, no limite, ruptura.

▪

Algum tempo antes da voga estruturalista e do simultâneo *revival* marxista, que tiveram seu pico no fim dos anos 60, a nossa historiografia literária foi agraciada pela publicação de duas obras capitais que, cada uma a seu modo, tentaram dar uma saída feliz para o impasse até então insuperado: formalismo ou historicismo?

Trata-se da *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux, escrita entre 1944 e 1945, mas só publicada em 1958; e da *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, redigida entre 1945 e 1957, mas só publicada em 1959.

As duas obras foram concebidas como histórias da literatura, e ambos os autores tomaram a sério o significado dos dois membros da expressão: a *historicidade da cultura*, isto é, a inserção da obra no tempo e no espaço das idéias e dos valores; e o *caráter expressivo e criativo do texto literário* na sua individualidade.

A ambição de *História da literatura ocidental* parece maior, dada a extensão do seu *corpus*: dos gregos e romanos aos contemporâneos, incluindo todas as literaturas ocidentais, da Europa às Américas. O esforço de síntese sobreleva, na construção do livro e no arranjo da frase, a exposição desenvolvida de cada autor e cada obra. No caso da *Formação*, a redução do objeto ao século de literatura brasileira que vai dos árcades aos últimos românticos implica uma concentração nos laços de texto e contexto e revela um empenho analítico sem precedentes em nossa historiografia cultural.

Voltando ao problema central do método: a matriz de ambos é o historicismo e, particularizando, o culturalismo. Ambos partem do pressuposto que, dos românticos a Dilthey, marca a historiografia das produções simbólicas: a vigência de sucessivos *estilos de época* que enfeixariam em si valores e idéias, imagens e símbolos, gêneros e temas. Combinando-se com este culturalismo de base, há em Carpeaux e em Candido a presença de categorias tomadas à dialética marxista. Termos relativos à situação de classe como "aristocrático" e "burguês", e adotados como característicos de escritores e textos, comparecem em ambas as histórias.

 Carpeaux e Candido valem-se estrategicamente da categoria de classe na

medida em que lhes serve de âncora para fixar mais firmemente as produções simbólicas na vasta plataforma da infra-estrutura de uma nação. Mas essas categorias não se impõem com um sentido econômico imediato, nu e cru. É a cultura, teia espessa de valores vividos, pensados e estilizados que dá a ambos a necessária mediação entre a realidade ampla e genérica da sociedade de classes e o trabalho singular da expressão artística. Para Dilthey, "a conexão casual concreta" (entre a obra e a realidade histórico-social) "está entretecida com a realidade da cultura humana em seu conjunto" (*Introdução às ciências do espírito*).

Quem diz cultura diz processo temporal em toda a extensão e compreensão do termo "tempo". A cultura, diferentemente da infra-estrutura material, pode, sempre que estimulada, entreter relações vivas e estreitas com o *passado*, mesmo o mais remoto, graças ao dinamismo da memória, e com o *futuro*, que já existe no desejo e na imaginação.

São relações às vezes dramáticas de atração e repulsão entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro, que marcam o ritmo afetivo e intelectual dos produtores de símbolos. Ritmo sem dúvida mais intenso e variável do que o pesado andamento secular dos grandes sistemas econômicos, como o feudalismo, o mercantilismo, o capitalismo industrial, o socialismo de estado.[16]

Os historiadores da economia ocidental usam os termos genéricos de "capitalismo" e "burguesia" tanto para o regime das comunas italianas do século XIV quanto para a sociedade inglesa do século XIX. Mas nenhum economista proporia a vigência de relações íntimas e reversíveis entre o

---

16 No artigo "A arte permanente", sobre Van Delft, diz Carpeaux: "Na verdade, o método sociológico só vale dentro de certos limites: é capaz de interpretar os ambientes que envolvem a obra de arte, antes e depois da sua criação, sem ser capaz de penetrar no reino dos valores. E para apoiar essa afirmação permito-me citar, mais uma vez, a frase na qual o próprio Marx confessou os limites da dialética histórica: 'Não é difícil compreender que as obras de arte gregas estão ligadas a certas fases da evolução social. A dificuldade reside no fato de que elas ainda nos impressionam esteticamente, embora aquelas fases já pertencessem ao passado'. E essa pergunta ficou, até hoje, sem resposta" (In: A *Manhã*, Rio de Janeiro, 16.3.1947, reproduzido em *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992).
Que Carpeaux, leitor assíduo de Max Weber e de Mannheim, negue que a Sociologia seja "capaz de penetrar no reino dos valores", pode causar estranheza. No entanto, não é outra a posição de Adorno quando, criticando Mannheim, qualifica de "pré-hegeliano" o ponto de vista da sociologia do saber, que "pressupõe uma certa harmonia em certo sentido transcendental entre o ser social e o individual, harmonia cuja inexistência é um dos objetos mais destacados da teoria crítica!" E adiante afirma que o método da sociologia do saber "consiste em reduzir os conceitos dialéticos a conceitos classificatórios" ("La conciencia de la sociología del saber", [1937], In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 36). Dilthey, na *Introdução às ciências do espírito*, já apontara os equívocos da sociologia positivista, particularmente nos esquemas de Comte e Spencer, que lhe pareciam abstratos e classificatórios, incapazes portanto de compreender a experiência individual dos valores que se revela principalmente nas obras de arte.

capitalismo *yankee* e o capitalismo florentino dos tempos de Dante. No entanto, o intérprete de *Ulysses* de Joyce é levado a constatar que um dos grandes romances do século xx tem o seu imaginário enraizado e aquecido na memória de um leitor apaixonado de Homero, da Bíblia, de Santo Tomás, de Dante e de Vico. As temporalidades internas do regime ficcional não coincidem, portanto, necessariamente, com o tempo objetivo e irreversível da economia, reino do presente.

Contemplando ainda os pontos de contato: tanto Carpeaux quanto Candido se movem em um discurso que pressupõe, no interior dos estilos-de-época (primeira mediação), a presença de correntes cruzadas de idéias e de gosto. Assim, a generalidade é sempre retificada por uma diferenciação no rumo do concreto. Capitalismo é genérico; menos genérico é identificar no capitalismo praticado no Brasil o que é conservador e o que é liberal. Liberalismo é genérico; menos genérico é verificar se o liberalismo é utilitário ou romântico. Romantismo é genérico; menos genérico é identificar no Romantismo as suas vertentes primitivistas, medievalistas, intimistas ou utópicas. E assim por diante: sempre que possível, o melhor Carpeaux e o melhor Candido procedem ao afinamento das categorias sociais e culturais à procura da quadratura do círculo que seria a definição de indivíduo. O objetivo é o conhecimento das várias mediações graças às quais as categorias de sociedade e de nação jamais penetram no tecido nervoso da linguagem artística em estado bruto de causalidade mecânica.

Essa consciência da diversidade estrutural do trabalho ficcional, cujo limite seria a *história literária por monografias* preconizada por Benedetto Croce, solicitou de Carpeaux e de Candido um discurso sobre o método com que abriram as suas respectivas obras. Convém repensar essas introduções colhendo, em seguida, a teoria em ato e o pensamento crítico no seu movimento de leitura e interpretação dos textos.

A tradição teórica assimilada por Otto Maria Carpeaux é a do historicismo alemão: a espinha dorsal é Dilthey, repuxado de um lado pela estética da expressão de Croce e, de outro, pela sociologia do saber e dos valores; e aqui o elenco é rico, incluindo Simmel e Weber, além dos estudiosos da *perspectiva* nas artes e nas letras, Panofsky e Riegl, Huizinga e Jaeger.

O eixo metodológico do historicismo é o conceito de *estilo-de-época* ou, hegelianamente, momento do Espírito objetivo, como a Renascença, o Barroco, a Ilustração, o Romantismo, com a sua respectiva construção de *tipos ideais*. Os tipos ideais seriam, ao mesmo tempo, *sociais*, enquanto pertencem a classes e estamentos, e *culturais*, enquanto modelos de valores e formas de expressão: o clérigo, o trovador, o cavaleiro andante, o sábio estóico, o *condottiere*, o homem do Renascimento, o *cortigiano*, o *honnête homme*, o discreto, o *philosophe* esclarecido, a *précieuse*, o *scholar*, o *snob*, o pícaro, o herói-romântico, o *dandy*, o artista maldito, o conselheiro do Im-

pério, o malandro... O tipo faria as vezes de ponte entre a sociedade, que é o termo mais geral, e o indivíduo, que é o termo singular. O tipo ideal remete à esfera da particularidade social e cultural. Ele pode ser reconhecido tanto na personalidade do autor quanto nas figuras constantes da sua obra narrativa ou dramática.

O risco de seguir à risca esse esquema (estilos de época *mais* tipos ideais) é cair no círculo vicioso da reprodução-repetição daquilo que se considera "típico de um determinado estilo ou período histórico-cultural". Assim, tal personagem seria típica da cultura barroca porque aparece em uma obra dotada de tais e tais características das quais, por sua vez, se extraiu o significado do termo "barroco"... Chateaubriand teria sido "tipicamente romântico" porque idealizou o mundo do indígena americano, o que é uma atitude que veio a integrar o ideário romântico, de que Chateaubriand passa a ser, ao mesmo tempo, parte ativa e receptora... A petição de princípio é desconfortável: o adjetivo "romântico" passa a caracterizar previamente o que deve ser compreendido sem pré-conceitos. Acha-se em cada parte sempre o que já se acredita ter encontrado no todo. A unificação estilística e ideológica de um determinado período é o escolho do historicismo e corresponde, *mutatis mutandis*, à uniformização da psicologia das classes proposta pela sociologia funcionalista. Carpeaux, consciente de que o "tipo dominante" de uma certa cultura não é um absoluto, tende a dialetizá-lo, adotando a proposta de Karl Mannheim, que introduziu o conceito de *anti-tipo*. É o momento negativo que abala a suposta homogeneidade dos estilos e dos tipos ideais.[17]

Mas esse passo ainda não lhe basta, pois o centro nervoso da diferença e da negatividade é a consciência que um autor tem do seu tempo e das variantes, fraturas e limites do cotidiano que a sociedade lhe oferece como matéria-prima. Matéria a ser "reconfigurada" (Lukács), sentida, intuída e expressa (Croce).

O cerne da dialética de Carpeaux na elaboração da *História da literatura ocidental* encontra-se precisamente na sua capacidade de identificar nos grandes textos literários não só a *mímesis* da cultura hegemônica, mas também o seu contraponto que assinala o momento de viragem, o gesto resistente da diferença e da contradição. Esse olhar agudo, que conhece tanto a ortodoxia quanto as suas necessárias heresias (*Opportet esse haeresias*...), discerne até mesmo na escrita dos Antigos, tão cristalizados pela tradição escolar, as formas múltiplas do dissenso. Leia-se o que Carpeaux escreveu sobre o poeta Lucano que foi levado ao suicídio por ter conspirado contra Nero (65 d.C.). A sua epopéia, *Pharsalia*, foi considerada pelo

---

17 *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966, v. I, p. 30.

erudito latinista Gaston Boissier como o poema da "opposition sous les Césars". Lucano, que era estóico, assim como o seu contemporâneo Sêneca, também suicida no mesmo ano de 65, não idealizava os detentores do poder imperial. À diferença de Virgílio, que inventou uma genealogia divina para nobilitar a família de Augusto, Lucano prefere a todos o grande vencido, Catão: "*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*". "A causa vencedora agradou aos deuses, mas a Catão a dos vencidos."

Escolhi este exemplo, verdadeiro paradigma, como poderia ter escolhido centenas de outros em que Carpeaux apreende o sentido de resistência de um autor em face do discurso hegemônico de sua época. Quase sempre a fonte moral e estética dessa consciência crítica e rebelde vem da memória de tempos passados tidos por melhores, a Idade de Ouro. É a austera simplicidade da República anterior à corrupção do Império na história de Roma; será, mais tarde, a pureza da Igreja primitiva contrastada com a decadência do papado, na mente dos reformadores e dos movimentos neo-evangélicos da Idade Média. Às vezes, não é a memória de um paraíso terreno mítico, mas a utopia do Reino, da sociedade igualitária ou do comunismo universal que leva o escritor a afrontar os seus contemporâneos e, com os olhos postos no dia que há-de-vir, desmascarar as trampas da ideologia corrente. É o caso dos joaquimitas (seguidores das profecias do monge calabrês Gioacchino da Fiore) cuja presença na utopia dantesca do Sacro Império é inequívoca. Serão, mais tarde, os sonhos de uma sociedade democrática que irão povoar os escritos políticos do genebrino Rousseau. Será a utopia da santa Rússia, humilde e fraterna, que assoma nas personagens místicas de Dostoiévski.

A análise ideológica das obras desses autores críticos, míticos ou utópicos, prova à saciedade que eles se valeram de imaginários diferentes ou mesmo ostensivamente contrários à rotina mental do seu tempo; o que nos leva a pensar com Walter Benjamin que o historicismo convencional, enquanto não se alarga nem se aprofunda para abranger o avesso das *fables convenues* de cada época, é um historicismo a meias, capenga. O nome de Benjamin não é aqui ocasional: é provável que Carpeaux tenha sido o primeiro a mencioná-lo no Brasil, pois já mostra conhecimento da obra *A origem do drama barroco alemão* no seu artigo "Teatro e Estado do Barroco", que é de 1942, e pode ser lido na revista *Estudos avançados* (nº 10, dez. 1990).

Outros exemplos. O fato de que na mesma Florença do Quattrocento tenham coexistido as cabeças mais racionais da burguesia ascendente, Leon Battista Alberti e Maquiavel, e a voz da religiosidade popular mais veementemente antiburguesa, Savonarola, também leva águas ao moinho daquela proposta de Mannheim tão cara a Carpeaux. O anti-tipo en-

frenta ou espreita solerte o caráter hegemônico. O combate é desigual, mas a história das expressões simbólicas, isto é, a história das artes e da literatura, é suficientemente generosa para abrigar maiorias e minorias, vencedores e vencidos.

No começo do século XVII, ao barroco típico de Marino, que deu nome a uma vasta descendência de literatos hábeis e fúteis, opôs-se, pela sua formação científica moderna e pelo gosto pessoal, ninguém menos que Galileu, que, nos seus textos de crítica, preferiu ao Tasso pré-barroco o riso franco do Ariosto renascentista. Houve, portanto, na Itália seiscentista, espanholizada e jesuítica, um antibarroco decidido que prolongou os interesses científicos das gerações anteriores e enfrentou o peso da reação eclesiástica e aristotélica. Leia-se, na quinta parte da *História da literatura ocidental*, um capítulo inteiro que, *dentro do barroco*, recorta o antibarroco. E Carpeaux teve aí a argúcia temerária de incluir o nosso Padre Vieira![18]

Carpeaux vale-se do conceito de *pseudomorfose* cunhado por Spengler para caracterizar as obras daqueles escritores que, sob a aparência de uma estilização barroca, resistiram ideologicamente às forças reacionárias do seu tempo: Quevedo, Gracián, Campanella, Vieira.

Notável como poder de síntese e, ao mesmo tempo, reveladora de uma dinâmica imanente ao estilo de um grande escritor, é a passagem dedicada a Montaigne. Carpeaux percebeu que, no criador da forma "ensaio", os lugares comuns ora epicuristas, ora estóicos, se transformaram em verdades pessoais; o que pode soar como um paradoxo, mas é um fenômeno cardial da cultura moderna pelo qual o mais íntimo de cada um de nós é segredo de polichinelo conhecido de todo o mundo... O ensaio criado por Montaigne é uma forma livre, aberta e pessoal, mas não caótica, pois "a unidade da composição literária é substituída pela unidade da personalidade do autor"[19]. Montaigne é o responsável por uma verdadeira revolução silenciosa no *corpus* da cultura clássica, e o número de seus herdeiros não cessa de crescer, mostrando, uma vez mais, que o tempo da literatura se estende além das fronteiras dos estilos-de-época.

Outro aparente paradoxo, na verdade outra ocorrência de pseudomorfose, é a capacidade de uma linguagem clássica, como a de Swift, ser terrivelmente demolidora. Swift, satírico por excelência, vale-se de "critérios morais mais rigorosos do que os do seu ambiente"[20]. Swift trata os cristãos da Inglaterra do seu tempo com a severidade de quem só acredita na ética intransigente dos primeiros cristãos. Os valores atribuídos a uma comunidade remota (dos quais só se têm alguns testemunhos nos Atos dos

---

18 Ver particularmente artigo "Aspectos ideológicos do Padre Vieira", publicado no jornal A *Manhã*. Rio de Janeiro, 1.5.1949 e reeditado na coletânea *Sobre letras e artes*, op. cit.
19 Op. cit., p. 378.
20 Idem.

Apóstolos) tornam-se os únicos capazes de julgar os costumes presentes. Carpeaux o diz com a simplicidade de quem está fazendo um comentário jornalístico, de passagem. De repente o seu historicismo ganha a dimensão da profundidade e rompe com a cronologia e a hora do relógio, precisamente como Benjamin desejava que o fizesse o pensamento dialético.

A partir do volume sobre o Romantismo torna-se mais pungente o sentimento das contradições entre o indivíduo e a sociedade burguesa cada vez mais compacta. Direi mesmo que será essa percepção o móvel dos trechos de Carpeaux sobre a grande literatura do século XIX: Blake, Leopardi, Vigny, Poe, Buechner, Heine, Nerval, Baudelaire, Thoreau, Whitman, Rimbaud, Lautréamont, Dostoiévski, Verga, Hardy, Ibsen, Nietzsche, Tolstoi, Strindberg – todos escritores de têmpera resistente ao conformismo do seu tempo. Entre nós, Raul Pompéia, Cruz e Sousa e de um modo enigmático, aparentemente diplomático e atemporal, Machado de Assis.

Voltando-se para a literatura brasileira em ensaios contemporâneos à redação da *História*, Carpeaux soube logo discernir, nos seus valores mais altos, a presença dos antagonismos, a face dura do conflito. Os textos sobre Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade dão testemunho de uma percepção aguda das tensões existenciais e políticas que atravessam o romance de um e a poesia do outro. Embora envolvidos pela contingência brasileira, a que permaneceram sempre ligados, Graciliano e Drummond são lidos como vozes que dialogam com o homem contemporâneo dos fascismos e da guerra: vozes nacionais e supranacionais ao mesmo tempo.[21]

Para Carpeaux, cujo pensamento remonta de Dilthey a Hegel, e nunca foi afetado pela sociologia positivista, a literatura não é só, nem principalmente, o espelho das estruturas dominantes, mas um campo minado de tensões. O grande escritor é uma antena capaz de apreender os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos e entre momentos dilacerantes de um mesmo indivíduo. A *tensão* é o dado de realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste. Do lado da forma literária, essa tensão pode resolver-se e compor-se em uma linguagem clássica (pseudomorfose), ou irromper em um

---

21 Leiam-se: "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade" e "Visão de Graciliano Ramos", em Carpeaux, *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943. Quanto a Machado de Assis, a sua integração na história do romance ocidental leva Carpeaux a sublinhar as feições universalizantes do seu humorismo; ver *História da literatura ocidental*, v. 5, p. 2143-5 e "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis", em *Respostas e perguntas*. Rio de Janeiro: MEC, 1953. Merece também leitura atenta o ensaio sobre a pintura brasileira e universal de Portinari: Carpeaux nele reflete com vigor e rigor sobre a diferença entre a *perspectiva aberta* do artista criador e o *olhar redutor* da convenção social ("A propósito do pintor brasileiro", In: *Origens e fins*, op. cit.).

fraseio romântico e expressionista. Daí a dupla visada do historiador da literatura: há a dialética de sujeito e sociedade; e há a dialética da forma fechada e da forma aberta, *in progress*. O espelhamento ou a negatividade das relações entre o escritor e a ideologia dominante enformam os estilos individuais e ora os aproximam das tradições estilísticas, ora são matrizes de inovações surpreendentes. E a História, que tudo abraça, acaba sendo um processo em que o sim e o não se alternam, se separam e se fundem em combinações inesperadas.

▪

Comparada com a *História da literatura ocidental*, a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido dá a impressão de um conjunto mais ordenado e coeso em que predominam, desde as primeiras páginas, as idéias matrizes de sistema, de integração e equilíbrio funcional. Mas o crítico está plenamente consciente de que o equilíbrio é transitório, pois "quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele 'é o próprio nervo da vida'"[22].

A literatura, no vestíbulo da *Formação*, se dá como um *sistema* objetivo que faz parte de outro sistema maior, o da civilização, do qual é "um aspecto orgânico". Dentro do sistema literário Antonio Candido articula três subconjuntos: o dos produtores literários, o dos receptores ou leitores e um "mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico"[23].

Em seguida, a idéia de sistema vem complementada em dois níveis: o da integração dos seus elementos (no caso, os escritores) em um conjunto; e, como resultante dessa integração, a continuidade na transmissão do referido conjunto, que vem a dar na *tradição*.

Trata-se de uma concepção funcional das expressões simbólicas, que tomam corpo, recebem *status* público e entram para o cânon da história literária à medida que funciona o tripé sistêmico: escritores, público e mecanismo transmissor (linguagem). Segundo essa mesma perspectiva, definida como "ponto de vista histórico", "as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas".

Subsiste no esquema acima a distinção entre (1) a obra, vista em si, do ângulo da sua integridade estética, e (2) a obra situada no conjunto

---

22 *Formação da literatura brasileira* (*momentos decisivos*). São Paulo: Martins Editora, 1959, v. I, p. 24.

23 Idem.

de produtores, receptores e mecanismos de linguagem. Ou seja: o olhar estético percebe a manifestação de uma autonomia da obra, que, porém, o "ponto de vista histórico" não privilegiaria, na medida em que está voltado antes para as relações culturais públicas do que para a dimensão da criação individual.

Aparentemente vigora, neste momento de abertura da *Formação*, uma dupla concepção de *historicidade*, que oscila entre a sociologia positiva e a visão dialética. Pela primeira, Candido encarece o termo *sistema* com o seu corolário de implicações: a integração do escritor e do público, a funcionalidade dos mecanismos de transmissão, a objetividade institucional dos fatores de divulgação responsáveis pela "formação da rotina". O *corpus* desta abriga um alto número de obras que, apesar da sua mediocridade e insignificância estética, apontada pelo crítico, tem acesso ao *sistema* por força da sua presença pública.

Mas, pela segunda visada, o crítico avança metodologicamente ao afirmar que "o ponto de vista histórico não desejaria, em nossos dias, reduzir a obra aos fatores elementares"; o que muda a qualidade do termo "histórico".

Creio que este segundo pressuposto é mais promissor e fecundo do que o primeiro, o qual, deixado a si mesmo, correria o risco de identificar como propriamente "históricos" sobretudo os mecanismos da cultura letrada instituída, como os "gêneros públicos", a "poesia a reboque" e as rotinas acadêmicas, que visivelmente não constituem nem a raiz nem o cerne da expressão artística, aquela "forma viva da experiência" de que falava o admirável historiador hegeliano da literatura italiana, Francesco De Sanctis. Para De Sanctis só fica o que significa.

De todo modo, tratando-se de uma obra em que a erudição é sempre acionada em função de juízos de valor e exercícios de gosto, a *Formação da literatura brasileira* tempera a consideração dos mecanismos da cultura com a valorização estética da obra individual, expressiva, densa de significado.

Se nem sempre a economia e a discrição metodológica de Antonio Candido lhe permitem estadear o conceito dialético de história literária, na verdade este se realiza nas belas análises de autores e textos que representam os pontos altos do livro: momentos em que o crítico faz sem alardear o que outros alardeiam sem fazer. Então aparecem, em ato, tanto os *traços psicológicos* fortes e pertinentes que diferenciam um poeta de outro, um narrador de outro, quanto as *formas esteticamente pregnantes e bem articuladas* para as quais vai a preferência do gosto do crítico.

Assim, apesar da largueza com que Antonio Candido acolhe na *Formação* o limbo apoético em que se moveram nossas letras entre Silva Alvarenga e Gonçalves Dias (meio século sem um poeta autêntico), resulta

com toda evidência do seu discurso que só contam em última instância para a crítica literária "a força da personalidade" e a "intuição artística". Ultrapassadas internamente (embora não explícita e enfaticamente) as metáforas iniciais de "organismo" e de "sistema", vai-se afirmando, ao longo da *Formação*, a idéia da complexidade e unicidade expressiva e construtiva de cada obra de arte, cujo nexo com os valores e os padrões de gosto não se subordina passivamente às convenções correntes, podendo, ao contrário, problematizá-las e subvertê-las. É nos estudos monográficos que o melhor do pensamento do crítico se vê em ato. Em pleno Romantismo (1852), Manuel Antônio de Almeida aparece como figura "extravagante" em virtude da sua visão desenganada e concessiva pela qual os opostos de Bem e Mal se neutralizam na sarabanda que é a história de Leonardo nas *Memórias de um sargento de milícias*. Entretanto para Alencar (que estréia nos mesmos anos 50), é precisamente o *choque* entre o Bem e o Mal que, segundo a leitura de Candido, desencadeia os enredos nos quais o herói é sempre herói, a heroína heroína, e o vilão vilão. Alencar não retoma nem aproveita Manuel Antônio de Almeida, assim como Taunay não será perfazimento de Bernardo Guimarães, embora ambos tratem de matéria regional. A descontinuidade, isto é, a diferenciação dos olhares, das ênfases e dos tons, se é espinho para o sociologismo compactante, não constitui problema para o *historiador* das produções imaginárias familiarizado com a multiplicidade dos processos simbólicos. Voltando aos riscos da pura cronologia: no fundo, que relação *interna* consistente pode armar-se entre as dispersas tentativas dos nossos esforçados e pragmáticos importadores do Romantismo, ou dos epígonos do Arcadismo, e a criação e o vigoroso travamento poético de *I-Juca Pirama*, de *Iracema*, da *Lira dos vinte anos*, do *Cântico do calvário* ou das *Vozes d'África*?[24] Motivos, tons, ritmos e imagens poéticas são *expressões*, e não se reproduzem nem evoluem sistemicamente como espécies, conforme pretendiam os doutrinadores positivistas e evolucionistas, mesmo porque motivos, tons, ritmos e imagens não vivem nem estética nem historicamente em algum depósito literário, fora das obras singulares e irrepetíveis que lhes dão afinal coerência, significado e beleza, condições da sua permanência na memória

---

24 Um poeta e leitor de gosto, Manuel Bandeira, não transcreveu em sua *Apresentação da poesia brasileira* nenhum poema composto entre as Liras de Gonzaga e a "Canção do exílio" de Gonçalves Dias: meio século sem autêntica poesia digna de registro em uma antologia que percorre toda a nossa história literária. É vago, portanto, dizer que a poesia "existe na História": é preciso conhecer por dentro *qual é a história* imanente em cada expressão lírica; o que leva às vezes o intérprete a saltar as barreiras do espaço local e do tempo no relógio a fim de historiar quais valores, ideais e afetos foram trazidos, conscientemente ou não, ao drama da escrita. E a História da humanidade que recebeu a obra de arte já não é a mesma História que a precedeu.

de gerações de leitores. A vida da cultura que abriga e permeia as criações poéticas tem dimensões que transcendem as conjunturas que as viram nascer. "É que a literatura", diz Antonio Candido, "não tem um fator que a determine, nem são os acontecimentos políticos ou as modificações econômico-sociais que nutrem o gênio dos poetas".[25]

Realçando as peculiaridades de expressão e a estrutura de cada obra, Candido aponta para a construção de um novo método histórico que corrigiria o que ele próprio deplora como "exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio de uma investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social"[26]. Palavras que um Croce assinaria, e que guardam uma candente atualidade hoje quando a prática dos *Cultural studies* voltou a tratar o texto literário como variante da indústria cultural ou mero instrumento de *lobbies*.

A dupla concepção de historicidade, de um lado sociológica, de outro dialética, tende a resolver-se taticamente, na *Formação*, ao enfrentar o problema da literatura como expressão da nacionalidade. O tema é recorrente e virou o banco de prova de nossa historiografia cultural.

Se Antonio Candido tivesse reproduzido acriticamente os esquemas deterministas de Sílvio Romero, seu alegado mestre, ou as posições ecléticas de José Veríssimo, Araripe Jr., e Ronald de Carvalho, dificilmente a sua perspectiva teria fugido à tradição de aplicar a autores e obras o critério da "representatividade nacional".

Mas o Modernismo não passara em vão. Mário de Andrade e Tristão de Athayde, Augusto Meyer e Álvaro Lins, para citar só nomes que contam, tinham-se debruçado sobre o caráter concreto e singular da criação ficcional. Em paralelo, a cultura universitária dos anos 40 não ignorava a revolução que a sociologia do saber, a fenomenologia, o existencialismo, o marxismo e a psicanálise estavam operando nos métodos das ciências humanas que na Europa já havia muito se distinguiam das ciências exatas e naturais. Esse clima intelectual, rico de fermentos contraditórios, propiciava uma nova *compreensão histórica* da literatura, que, comportando embora uma dimensão difusamente nacional, não cedia ao critério estritamente localista sob pena de comprometer os valores de liberdade, subjetividade e universalidade da produção simbólica. Vejamos como Antonio Candido equaciona os dados do problema.

Uma ou outra notação esparsa nas páginas conceituais da *Formação* poderia fazer o leitor crer que o encarecimento dos conteúdos locais e o correlato "nacionalismo empenhado" teriam dado à literatura brasileira "sentido histórico"; ou que a mesma concepção localista tenha sido "his-

---

25 Op. cit., v. 2, p. 247.

26 Idem, p. 23.

toricamente do maior proveito"; ou, enfim, que "dum ponto de vista histórico, sobretudo, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma".[27]

São afirmações que se compreendem no contexto e basicamente creditam a solução do problema a diferenças de períodos culturais. Assim, nos anos de formação do romantismo brasileiro, coincidentes com a emancipação do Estado nacional, o critério nacionalista teria sido útil, funcional e, no limite, estimulante para o trabalho de ficção. Com o passar dos anos, porém, e sobretudo nas fases modernista e pós-modernista (em que o crítico se situa e escreve), o mesmo critério se teria mostrado "inviável" e até mesmo "calamitoso erro de visão".[28]

Essa distinção entre um nacionalismo romântico proveitoso e um nacionalismo posterior calamitoso me parece, salvo melhor juízo, devedora daquela primeira concepção restrita de historicidade, pela qual é *ponto de vista histórico* o que espelha a ideologia e os modos típicos e predominantes de pensar, sentir e dizer de um determinado período em uma determinada formação social. Em contrapartida, é estético o que representa as operações de construção e expressão da obra que transcendem o seu tempo (cronológico) e não se reduzem à recolha dos dados do presente imediato.

Tal dicotomia, porém, é contornada e felizmente superada quando Antonio Candido, penetrando nas obras de maior força, *românticas ou não*, nelas descobre flexíveis articulações do social público e do estético individualizado, libertando-se de didáticas e abstratas oposições. Então, a idéia de historicidade toma fôlego e se amplia na direção do passado, que revive na memória, ou do futuro, que pulsa no desejo e na imaginação, não se confinando a um sincronismo sem janelas. O sentimento do nacional encontra aí também o seu lugar, não como regente ubíquo e onipotente imposto aos mais diversos compositores das mais diversas melodias, mas como um tema, um refrão, e às vezes um fundo musical que ora parece tudo invadir, ora quase desaparece em surdina, ao longe.

▪

Creio que a procura de esquemas uniformes de método no discurso crítico de Antonio Candido nem sempre é o melhor caminho para avaliar a riqueza surpreendente da sua obra. Comparem-se, por exemplo, as vibrantes leituras de romance enfeixadas em *Tese e antítese*, a meu ver seu ponto mais alto, com algumas das considerações teóricas didáticas pro-

---

27 Idem, p. 22.

28 Idem.

postas em *Literatura e sociedade*, sempre lembrando que umas e outras foram escritas entre os anos de 50 e 60, momento de plena maturação do seu talento crítico.

Nos ensaios de *Tese e antítese* o discurso do intérprete ascende a uma concepção expressivo-construtiva da obra narrativa. Nas suas palavras, os textos "abordam problemas de divisão ou alteração, seja na personalidade, seja no universo da sua obra".

O estudo sobre O *conde de Monte Cristo*, "Da vingança", vai fundo na sondagem do arcano e nunca exaurido tema da "complexidade contraditória de cada um". O ensaio mostra "como um homem vê surgir em si mesmo outro homem, antes inexistente ou ignorado, que age em contradição com o primeiro, e no entanto compõe, ao mesmo título que ele, o mapa febril da personalidade". Para tanto, são marcadas as peripécias da história, e o processo narrativo aparece relacionado com a transformação do protagonista: "De Edmundo Dantès surge um vingador satânico, o conde de Monte Cristo".

Ao longo da análise imbricam-se: (a) observações sobre o tema básico da vingança, que vem de longe como expressão agônica do desejo de compensar situações de dano sofridas na luta entre indivíduos; (b) considerações estruturais sobre os efeitos de movimento que a forma romance propicia quando se explora esse tema; (c) enfim, discretos acenos à atmosfera turbulenta de um certo romantismo operante na escrita de Dumas na sua variante individualista, byroniana. Variante à qual se pode aplicar, *cum grano salis*, o adjetivo "burguesa", sendo esta qualificação forçosamente genérica em razão do polimorfismo de um nome dado a uma classe cujo arco de formação e vigência na história do Ocidente está completando um milênio.

Um ponto de vista diferenciado entreveria traços rebeldes, logo virtualmente antiburgueses, na conduta satânica do vingador. Mas a pródiga polivalência com que a linguagem sociológica adota o termo "burguês" favorece o seu uso para classificar ora atitudes convencionais, ora atitudes malditas. Quem já não ouviu falar não só em conformismo burguês, mas também em individualismo burguês? Em racionalismo burguês ao lado de irracionalismo burguês? Em conservadorismo burguês ao lado de liberalismo burguês? Em compromisso pequeno-burguês ao lado de radicalismo pequeno-burguês? Dizia Alberto Moravia da Itália contemporânea: "*Oggi non c'è che borghesia!*". Assim, o termo que tudo abraça nada segura.

De todo modo, na visada de Antonio Candido, o vínculo do Romance de Alexandre Dumas com a sociedade, longe de estreitar-se em um historismo menor, que o reduziria a variante literária da crônica policial da França "burguesa" nos anos de 1830, aparece mediado pela tela da *cultura romântica* em que valores contrastantes precisam, para se projetarem, de um poderoso imaginário romanesco e mítico. Ao invés de supor a onipo-

tência de uma fôrma social externa, já pronta e homogênea, que ao romancista não restaria senão imitar, Antonio Candido escava e faz virem à tona as forças latentes de um tempo em ebulição, o romantismo europeu, que encontrou na composição móvel do romance de aventura o canal adequado para a exploração das suas paixões e de seus ideais. "Sob a correção impecável da aparência e das maneiras, Monte Cristo manifesta em profundidade certos aspectos da fúria demoníaca, sanguinolenta, que o aproxima dos personagens criados pela corrente 'frenética' do Romantismo."

Neste dilatado historicismo cultural cabem leituras biográficas e existenciais como o estudo juvenil *Entre o campo e a cidade*, que dá conta da inflexão tradicionalista do último Eça de Queirós, o estilizador brilhante da vida rural portuguesa que começa na *Ilustre casa de Ramires* e se afirma em *A cidade e as serras* contra a maré cosmopolita que avançava por toda a Europa no fim do século XIX. Aqui, diz Candido, "às razões de natureza sociológica vêm juntar-se outras, porventura mais importantes, da própria vida do romancista, – que de certo modo foi uma capitulação discreta, mas progressiva, em face do que antes combatera". O ponto de vista do narrador acompanhava, portanto, a curva do Eça intelectual refinado que, saturado de sofisticação, escolhia do repertório ideológico disponível no meio cultural luso apenas os *valores tradicionais* afins ao seu estilo de vida. Mais uma vez, a sociedade, no caso a sociedade portuguesa do fim do século, não é vista como uma coisa uniforme e compacta que o romance espelharia passivamente. Há seleções, porque a cultura é uma rede de diferenças.

Vigorosamente enraizado no drama do indivíduo "ilhado" e "independente das circunstâncias de lugar", é o ensaio sobre Joseph Conrad, *Catástrofe e sobrevivência*. Aqui não se vislumbra o menor traço de causalismo, isto é, de vigência de esquemas externos e abstratos pesando sobre a leitura da composição narrativa, ou moldando, de fora para dentro, pensamentos e comportamentos das personagens principais. O conflito doloroso de ideais éticos e instinto de sobrevivência em Lord Jim é figurado de tal modo que apareçam ressaltados os seus componentes humanos universais. A paisagem evocada, os ambientes, os episódios aventurosos e tudo quanto pode servir de quadro espaço-temporal ao romance configura-se em função do drama que cada protagonista de Conrad está como que fadado a viver no âmago da sua consciência. O efeito de sugestão obtido pelas descrições de Conrad "é o avesso da reportagem", o que não diminui, antes acresce, o sentimento de realidade moral que sai das páginas do grande escritor.

Do homem ilhado passa o leitor de *Tese e antítese* para o "homem subterrâneo" de Graciliano Ramos com referências explícitas ao modelo dostoievskiano. É o homem que da angústia de uma vida degradada ou do fundo sórdido do cárcere arranca uma singular "capacidade de compreender e perdoar". Significativamente, este ensaio sobre o mais classicamen-

te realista dos nossos narradores dos anos 30 insiste na força motriz das projeções como organizadora da narrativa e responsável pelo clima existencial das obras-primas *Angústia*, *São Bernardo* e *Vidas secas*. Esta última, tão explorada pela rotina escolar como documento impessoal da pobreza nordestina, "conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior". Leia-se o capítulo "O menino mais velho" para entender a verdade desta asserção. O que está dentro e se faz palavra é ora ressôo ora contraponto do que está fora. E este é o sumo do ensaio pioneiro sobre *Grande sertão: veredas*, que dá o devido lugar e peso às instâncias míticas pelas quais Guimarães Rosa penetrou no real natural e histórico, o *Sertão*, descrevendo-o, transfigurando-o, interpretando-o, universalizando-o. "O homem dos avessos" está na base do conceito de surregionalismo, ou regionalismo supra-real, com que Antonio Candido definiria a obra de Guimarães Rosa.

▪

Comparadas com as conquistas admiráveis que representam as leituras de *Tese e antítese*, as páginas didáticas de *Literatura e sociedade* podem parecer um tanto esquemáticas na medida em que o crítico nelas precisou enfrentar problemas metodológicos gerais e mais áridos como é o caso do texto de abertura, "Crítica e sociologia". A ênfase é aqui dada à *função* que a estrutura social pode exercer na composição da obra literária. Mas é visível no tom do discurso de Antonio Candido o propósito de não absolutizar essa função, admitindo-a sempre como possível mas não como única, suficiente ou universal.

A título de exemplo, o crítico analisa a composição de *Senhora* de José de Alencar. A estrutura social burguesa baseada na compra e venda de mercadorias teria fornecido a Alencar o tema do casamento por interesse, no caso a história de um jovem sem recursos que se vende a uma noiva rica. Trata-se de "uma longa e complicada transação". No romance, essa transação, "com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos com pressões e concessões", é apresentada como um verdadeiro duelo conjugal. "O duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda." Em termos gerais, o elemento social "é fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo". "O externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica."

Dado o exemplo e formulada a conceituação, Antonio Candido toma o cuidado de negar que o "ângulo sociológico" possa ser "imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado". Esta ressalva é da maior pertinência

e importância, pois relativiza com firmeza a tese que a leitura determinista propõe como critério absoluto, ou seja, a tese de que a composição imanente na obra imita obrigatoriamente a estrutura suposta ou atribuída da sociedade em que foi escrita.[29]

O problema tem faces que merecem novos esclarecimentos. Para tanto, vale a pena retomar o exemplo de *Senhora* que parece ilustrar tão cabalmente o princípio do "externo que vira interno". Nos termos de Candido, o assunto do romance é "ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro". O que significa essa dupla e contrastante operação de *representar* e *desmascarar* o modo utilitário de tratar o laço conjugal? Significa que a cultura romântica do século XIX, revivida pelo *ethos* de Alencar, não só percebia e transpunha situações empíricas para o registro da ficção, mas as julgava, moralmente as condenava e idealisticamente aspirava a redimi-las, fazendo reverter a conduta dos seus agentes ao convertê-los em almas nobres, capazes de superar o vil utilitarismo em que haviam caído. Assim, a representação não é passiva nem mecânica, nem estática, na medida em que o foco narrativo romântico toma *consciência dramática do interesse econômico*, este, sim, inequivocamente burguês. Será, pois, necessário distinguir, na interpretação *histórica* de *Senhora*, e continuando rente às notações de Antonio Candido: *o momento da representação do quadro social fluminense do meio do século* no que se refere aos costumes matrimoniais, dado que cabe à sociologia da literatura conferir; e *o desmascaramento das ações reificadoras do elo conjugal*: atitude de denúncia que só uma visão dialética da cultura é capaz de discernir enquanto sondagem da tensão moral que rege a narrativa. No seu fazer-se, o romance não se sustentaria em pé se o "fato" da transação se mantivesse imune ao julgamento que pesa o tempo todo sobre ele, e que o olhar desafiador de Aurélia encarna vigorosamente até inspirar a conversão de Seixas: "As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono". Em Alencar, romântico até à medula, *a honra da pessoa deve finalmente vencer o interesse*, e só o sacrifício sincero deste merece respeito e recompensa. Sabemos que Machado de Assis, anti-romântico até à medula, não consolaria nem a si nem a seus leitores com essa bela crença, mesmo porque a sua concepção de "interesse" não só habitava como atravessava e transcendia a esfera datada do nosso utilitarismo patriarcal, burguês e fluminense. Pouco se ganha, no caso, ao forçar a nota das continuidades de assunto rastreáveis de Alencar a Machado, quando o núcleo vivo da ficção se constrói pe-

---

29 O crítico voltou a tratar da relação entre estrutura social e composição narrativa no prefácio a *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

la perspectiva e se realiza pela estilização, e em ambas é a diferença que avulta, e não a semelhança.

A releitura de *Senhora*, exigindo que se atente para as instâncias diferenciais de *reflexo do quadro* e *reflexão sobre o quadro*, de espelho e resistência, de matéria empírica e perspectiva organizadora, contribui para induzir um modelo de historicidade complexa do texto ficcional; modelo cultural que compreende a dialética de representação e consciência, de *mímesis* e dinâmica projetiva.

Anos depois, no antológico ensaio "Dialética da malandragem"[30], o intérprete amarra três princípios genéticos que, em proporções diferentes, concorreram para estruturar a narrativa das *Memórias de um sargento de milícias*. A rigor, nenhum deles daria conta, por si mesmo, da complexidade de só aparentemente simples do romance.

O princípio do realismo *tout court*. Este significaria a fidelidade cabal à matéria historicamente documentável; mas sabe-se, desde as observações de Mário de Andrade, que, apesar da forte presença de cor local, a obra omite elementos fundamentais da vida brasileira "no tempo do Rei", como, por exemplo, o escravo negro e, em geral, o vário espectro das classes dominantes. Trata-se de uma representação bastante seletiva que não deve ser tomada como alegoria do povo brasileiro. Mário de Andrade fala em *baixa burguesia*; Antonio Candido identifica faixas da população do Rio de Janeiro que se situariam entre a *ordem* social (policial, forense, eclesiástica, militar) e a *desordem* dos semi-desocupados, vagabundos, "caboclos" ou "ciganos". A presença destes últimos segmentos já levou mais de um crítico a propor para as *Memórias* a categoria discutível de "romance picaresco". De todo modo, a fonte documental, embora considerável, não seria aqui determinante.

Trata-se, diz Candido sugestivamente, de uma "fábula realista". Na evocação de um cotidiano verossímil o romancista teria introduzido a cunha do imaginário folclórico não só brasileiro, mas universal, mediante o uso de arquétipos arcaico-populares dentre os quais sobressai a figura do trapaceiro sem maldade, o *trickster*, de que Pedro Malasarte seria uma variante. Outros componentes arquetípicos estariam também presentes, e uma análise estrutural das funções na linha de Propp poria em relevo os actantes – o herói e seus coadjuvantes e os vários adversários que, conforme as situações vão e vêm, podem mudar-se em aliados. O desfecho feliz, no qual à esperteza se junta boa dose de acaso, ajuda a consolidar a hipótese de que acontece nas *Memórias* também uma história de aventuras de um herói bem-fadado.

---

30 O ensaio, publicado inicialmente na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970, integra o volume *O discurso e a cidade*, op. cit.

Mas a aliança de crônica ao rés-do-chão e subtexto folclórico ainda não cobre o campo todo das hipóteses genéticas do ensaio. Restaria descobrir o princípio unificador do romance, que é o ponto de vista do seu orquestrador. Aqui Antonio Candido diverge de Mário de Andrade. Este sublinhou o viés depreciativo e sempre caricato do olhar de Manuel Antônio de Almeida, que veria nos seus figurantes uma fauna sem grandeza movida por instintos e interesses rasteiros, e os teria tratado de modo distanciado, no fundo impiedoso e manifestamente anti-romântico. A apreciação de Antonio Candido é não só mais matizada, é francamente empática. Embora reconheça o caráter de "títere" e "fantoche" de Leonardo e, portanto, a falta de consistência psicológica e moral do protagonista, aliás extensiva a outros personagens, o intérprete entende esse vazio de vida interior e de consciência à luz do triunfo da peripécia, que confirma em cada lance o teor aventuroso ou aleatório do enredo. E o ganho maior vai para o lado da perspectiva ideológica que, do começo ao fim das *Memórias*, projetaria o quadro feliz de um "mundo sem culpa" alheio ao *ethos* das classes dominantes e conatural à "amoralidade popular", expressão que, abstraída do contexto peculiar construído pelo romancista, mereceria uma firme dialetização.[31]

Retomando o lado fecundo do método de Antonio Candido: a identificação de um tríplice esquema genético na construção das *Memórias* (realismo representativo, fábula popular e projeção de um mundo sem culpa) confirma a tendência do crítico para a análise das mediações, bem como o seu cuidado, já manifesto na *Formação*, de evitar as reduções ou sobre determinações quer sociológicas, quer psicológicas.

---

31 De passagem, uma dúvida menor: parece problemático aproximar o *ethos* popular leve, alegre e indulgente que enforma as *Memórias de um sargento de milícias* e o moralismo ferino de Gregório de Matos, fidalgo cioso de seus status e contumaz discriminador de negros, mulatos, judeus, pais-de-santo, homossexuais e mulheres de vida airada. Tampouco a amoralidade abertamente transgressora do oswaldiano *Serafim Ponte Grande* pode ser chamada de popular: o seu mundo é o da alta burguesia que viaja por desfastio em cruzeiros de luxo. Em outras palavras: há malandragens e malandragens e, neste caso, as disparidades de contexto, de olhar e de tom não aconselham o estabelecimento de uma linhagem histórico-literária que representaria a comicidade popular brasileira.

Quanto a uma possível afinidade entre *Macunaíma* e as *Memórias*, ressalvada a figura do *trickster*, impõem-se diferenças visíveis a olho nu. Na rapsódia de Mário de Andrade o vetor é a construção de uma alegoria multiétnica e "desgeograficada" do povo brasileiro mediante intenso apelo às mitologias indígenas e afro-brasileiras (em geral, pouco amenas...), tudo combinado com passagens de paródia e invenções léxicas. É freqüente também em *Macunaíma* o trato desabusado de situações eróticas forradas de palavras de aberto significado sexual; o que, observou Candido, está ausente da prosa discreta de Manuel Antônio de Almeida aqui e lá apenas maliciosa, ludicamente maliciosa. Muitas e variadas vozes tem o povo, e muitas e variadas faces, e cada escritor colhe seu bem onde o encontra.

Quando o conceito de historicidade da cultura se alarga e se aprofunda, antigos mitos, símbolos e valores, bem como as fantasias do inconsciente e os sonhos da utopia, entram no texto com o mesmo direito que a *mímesis* das coisas rentes ao autor. E volta-se à intuição de Machado de Assis: o indianismo não foi patrimônio exclusivo do Brasil romântico, mas legado da cultura universal. Histórico é, ao contrário do que diz a convenção, o que ficou, não o que morreu. E enquanto a memória está viva, o passado continua presente, *e a consciência assume o estatuto de consciência histórica*.

Em síntese: em Otto Maria Carpeaux e em Antonio Candido toma forma uma nova historiografia, para a qual a história das expressões simbólicas se abre para dimensões existenciais e culturais múltiplas que não as reduzem à condição de alegorias ideológicas.

É nessa perspectiva ampliada, respeitosa dos direitos da memória, da imaginação e da reflexão crítica, que recebem nova luz as relações entre literatura e sociedade, literatura e nação.

Alfredo Bosi é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Dialética da colonização* [Cia. das Letras, 1992], *O enigma do olhar* [Ática, 1999], entre outros.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 9 a 47

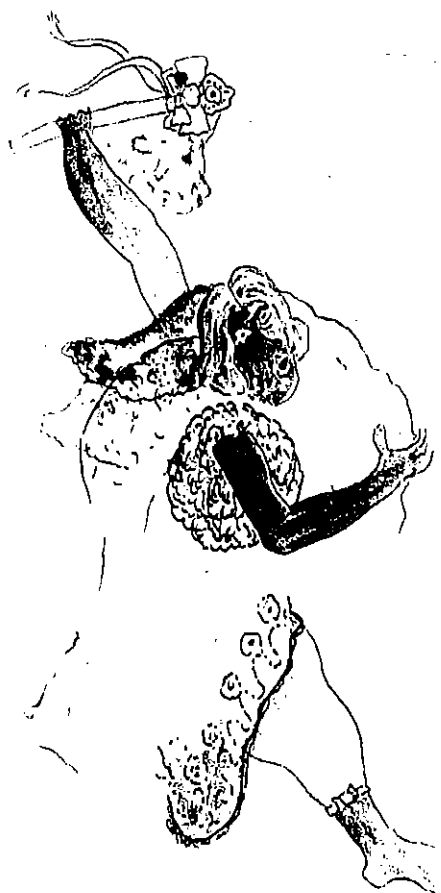
[documento]

Cícero Dias e as danças do nordeste

Mário de Andrade

Resumo Mário de Andrade apresenta um conjunto de aquarelas de Cícero Dias, baseadas em motivos coreográficos pernambucanos. O tema das aquarelas inspira considerações sobre as origens e a evolução das músicas e "danças folclóricas brasileiras", como o maracatu, os bumbas, os cabocolinhos e as danças antifolclóricas, semi-eruditas e popularescas, como o frevo e o samba.

***Abstract** Mário de Andrade presents us a set of water-colours by Cícero Dias influenced by some choreographic themes from Pernambuco. The subject of these water-colours gives the author the inspiration to write about the origins and the evolution of the songs and "brazilian folk dances" like the maracatu, the bumbas, the cabocolinhos and the anti-folk, semi-scholarly and popular dances like the frevo and the samba.*

Palavras-chave cultura popular • música • danças
***Keywords** popular culture • music • dances*

Quero ser o primeiro a garantir que não tenho autoridade para estudar a coreografia folclórica nordestina, e que me sinto por isso bastante constrangido de comparecer uma primeira vez numa revista da importância destes *Arquivos*, parolando sobre um assunto que não conheço como devia. Mas eu não quis recusar a minha contribuição, por mínima que ela seja, ao convite do Diretor desta revista, tanto mais que não se tratava apenas de escrever sobre coreografia, mas sobretudo apresentar uma coleção de aguarelas de Cícero Dias, inspiradas em motivos coreográficos pernambucanos. Há vaidades a que é muito difícil resistir...

Cícero Dias é uma das minhas grandes admirações no desenho nacional. E se me refiro apenas ao desenho do pintor pernambucano, ou mais especificamente ao seu desenho aguarelado, é ainda porque conheço pouco a sua pintura a óleo mais recente, a que ele se dedicou depois que partiu da nossa terra e vive morando pela Europa. Pouquíssimos quadros pude examinar desta fase atual; e mesmo esses eram anteriores à plenitude a que ele parece já ter atingido no óleo, e de que nos deram conhecimento insuficiente as notícias de sua recente exposição em Lisboa. O Cícero Dias de que posso falar, ao menos com honesto conhecimento de causa, é o artista extraordinário dos desenhos aguarelados, a que ainda pertencem as peças reproduzidas neste número de *Arquivos*.

Este ano mesmo, obrigado a fazer um estudo muito rápido de síntese sobre a evolução geral das artes plásticas no Brasil, como capítulo para um livro sobre o nosso país que deverá sair na Universidade do Ohio, foi apenas ao Cícero Dias dos desenhos aguarelados que me referi. E apertado pelo espaço que me davam, só pude citar o nome dele, como o mais representativo das tendências plásticas do Nordeste, pelo caráter regional, pelo espírito moderno e pela originalidade. Na verdade eu considero o Cícero Dias aguarelista uma das contribuições mais originais que apresentamos nas artes plásticas contemporâneas.

Pela qualidade das suas aguarelas, tão impulsivamente libertadas das exigências cromáticas e rítmicas da composição plástica, Cícero Dias se demonstra especialmente desenhista. Estou me servindo, para esta afirmativa, das mesmas distinções conceituais que já dei em vários estudos meus, especialmente no ensaio "Do desenho", que serve de introdução ao álbum de desenhos sobre o *Mangue* do pintor Lasar Segall. Nas suas aguarelas, o espírito de composição plástica empregado por Cícero Dias é eminentemente aberto, de equilíbrio fundamentalmente interior, do artista, e não exterior, do quadro, e pode por isso dar largas à excepcional e profunda abundância de lirismo em flor, do aguarelista pernambucano.

Esse lirismo, aparentemente desordenado, que Cícero Dias manifes-

ta, o aproxima dos surrealistas. Não quero dizer com isto, nem que ele, nem que os surrealistas sejam desordenados, Deus me livre! Seria estar numa infância simplória de lógica, imaginar uma coisa dessas. Os surrealistas nos deram mesmo algumas das criações gerais mais contundentemente lógicas, mais impressivas e convincentes do homem interior. Paul Klee, Luís Aragon, são artistas fundamentais do nosso tempo; e, pra me servir de um exemplo pernambucano, Lula Cardoso Aires, como realidade plástica, onde mais consegue se libertar do documentário estrito e do decorativismo, em seus quadros a óleo, é na sua fase mais recente. Nesta, além da observação documental, ele permitiu às cerâmicas populares e às máscaras das danças dramáticas nordestinas, viverem de sua vida, não mais externa, do quadro, mas interna, de outra lógica que já não pertence mais senão ao criador e que ele nos revela e impõe.

Cícero Dias se aproxima dos surrealistas, e talvez mesmo eles o adotem com prazer no seu grêmio. O que o caracteriza é uma tal ou qual espécie de predestinação angélica, a fatalidade com que ele mais se deixa expressar, do que intencionalmente se expressa. As aguarelas de Cícero Dias, se às vezes coincidem com as exigências estéticas da pintura, formando ocasionalmente (e não intencionalmente) composições fechadas: a verdade é que conceptivamente estão além de qualquer princípio imediato das exigências estéticas da plástica. Se aproximam por isso do que chamamos "literatura". E carece procurar nelas o que elas possuem de, por assim dizer, mais edificante, mais... moral que a beleza plástica.

E é bastante curioso que, sendo essas aguarelas tão fartas de invenções surpreendentes, pela surpresa mesmo dessas invenções e a constância com que elas se repetem (o que não é contradição minha...) nós temos a impressão dum determinismo, duma predestinação angélica fatal, como eu disse, que está muito além das possibilidades de paralógica, de ultralógica intelectual, da invenção propriamente dita. A invenção, por isso mesmo que está sujeita às deficiências, lentidões e aos enganos do corpo humano que a traduz por meio do óleo, da aguarela, da palavra, do mármore, do som, é sempre corrigível posteriormente, é sempre modificável para melhor. Pois muito embora numerosas vezes destruidoras do equilíbrio, da concentração, da rítmica nuclear, das linhas-mestras, dos ecos tonais e tantas outras exigências estéticas da composição fechada, (que no entanto elas parecem formar por serem muitas vezes de campo inteiro aguarelado) as aguarelas de Cícero Dias são incorrigíveis, são intransformáveis.

Assim, não é possível organizar, ou melhor, reorganizar essas aguarelas para nosso prazer e nosso conhecimento, sob princípios normativos de qual-

quer concepção estética preliminar. Estão, nesse sentido, muito próximas do sonho. Possuem o desarrazoado e o desordenado aparentes do sonho. E da mesma forma que este, as aguarelas de Cícero Dias exigem da gente uma total passividade crítica e uma atividade psicológica quase feroz de tamanha. Quero dizer: uma sensibilidade receptiva enorme, desarvorada, sem nenhuma escravização intelectual, assombrável e assombrada, já desincumbida de qualquer espécie de lógica verbal. A pessoa do observador deve estar num tal ou qual estado de medo – o que não implica evidentemente nenhuma espécie ativa de temor. E então essas aguarelas nos aproximam duma alma... que não é deste mundo; e a gente se purifica prodigiosamente ao seu convívio, num relacionamento muito íntimo, que *quer bem*, nesse bem-querer que sempre se arreia de visões inconsoláveis.

De fato a gente fica querendo bem aos calungas de Cícero Dias, as paisagens, as casas dele, as figurinhas, os animais, esta máscara, este apenas braços enfeitado de festa, e adquire toda uma vida de intimidade com eles. Porém eles são inconsoláveis, apesar de eminentemente desenhísticos. Não criticam, não caçoam, nem documentam exatamente, apesar de tão sugestivos. Não documentam, não contam, não intrigam, não produzem na gente nenhuma reação lógica, nenhuma esperança deduzível, nenhum desprezo de ordem social, ou mais livremente, de ordem filosófica. São. São apenas em relação a eles mesmos; são apenas o que são; são apenas porque existem. E mesmo quando se referem a qualquer preexistência deste mundo, como é o caso, tão particular aliás, das aguarelas expostas aqui, e como é o caso do intenso sabor nordestino de muitas outras obras de Cícero Dias: essa irredutível existência "em si", desrelacionada, das figurinhas e visagens dele, se liberta de qualquer elemento religioso e mesmo mágico de nossa existência coletiva. Quero exatamente dizer que essas aguarelas se isentam de qualquer preocupação pragmática. Não nos despertam nenhuma Fé, não pretendem nos provocar qualquer Esperança: mas nos sacodem com violência irresistível para o puro céu do Amor. De *Charitas*. Só Amor. Por isso, falei que são inconsoláveis. Elas *envoûtent* o ser, mas não o destinam.

É por exemplo, da mais extática comoção, percorrer através dos desenhos aguarelados de Cícero Dias a visibilidade da morte. Digo "visibilidade", porque o artista possui uma entranhada e forte qualidade plástica; apesar dos desenhos dele serem literatura, como é específico do desenho, o aguarelista não foge nunca do meio de expressão e do material que lhe compete. Por mais transcendentes da forma plástica, ou por mais anedóticas e intelectualmente analisáveis que sejam as confissões de Cícero Dias, elas são do mais essencial

valor "caligráfico". Não são essencialmente um grafismo apenas, como é da natureza do desenho, mas uma caligrafia. Conjugam estranhamente, e de maneira muito rara, o poder antidinâmico da plástica legítima, com a realidade confessional do desenho. Os calungas de Cícero Dias são símbolos apenas no sentido precário em que todos os fatos gráficos correspondem aos elementos da vida, sensorialmente percebidos por nós, e se sujeitam por isso às convenções da inteligência para intercomunicação entre os homens. Porém não passam jamais para os desenvolvimentos e ilações desse convencionalismo intelectual, que nos fazem compreender particularizadamente os símbolos como alegorias, e saber que o barrete frígio é a república, o cordeiro é Jesus, "ordem e progresso" é uma esperança.

Se as letras do alfabeto são a conseqüência última, aterrestre, anti-realista, desarrazoada, sublimemente intelectual do hieróglifo: as imagens de Cícero Dias são a conseqüência primeira, primária e sem abstração absolutamente nenhuma, objetiva e infantil (ou angélica...), comoventemente determinista, do hieróglifo. E por isto mesmo escapam também do valor e da força difusa do que seja o símbolo, no sentido psicanalítico desta palavra. A única abstração que essas imagens atingem por vezes, é o transporte da coisa representada para dentro do seu universal. E isso mesmo, exclusivamente quando Cícero Dias interpreta os animais, como a nos dizer, da sua maneira plástica, que nós nunca penetraremos na vida "animal" do animal, e tudo o que lhes possamos dar são animismos dinâmicos de falsa e precária humanidade. Mas se a "vaga" de um Courbet, representa esta vaga, se este "cavalo" de Dürer representa um cavalo visionado pelo grande gravador alemão: em Cícero Dias sucede freqüente que a representação do mar nos dê sinceramente o universal Mar e jamais este mar. E principalmente os seus animais, os seus corvos não se individualizam, nem os seus burros, nem as suas flores também. São o Corvo, o universal Burro, a universal Flor, chegando não raro, com uma perícia insubstituível, a se alargar para as noções únicas e ainda mais gerais da Ave, do Quadrúpede, do Vegetal. Ora tudo isto é muito mais propriedade da plástica, do óleo, da escultura, que propriamente da funcionalidade literária do desenho, e do seu poder hieroglífico e dinâmico. Mas isso é a constância básica, fundamental, ritualística, socializadora (mas não política) da arte popular. E eu creio que foi da arte popular, não à maneira de assunto como um Luís Soares, nem à maneira de inspiração plástica como um Lula Cardoso Aires, mas sem intenção, como uma fatalidade espiritual, que Cícero Dias deriva, em suas aguarelas. Basta observar os desenhos expostos neste número de *Arquivos*. É visível que o artista desistiu de si mesmo neles, os pretendendo documentais. E são documentais,

mas à maneira do Amor. Quero dizer que o documento representa aqui muito mais um espírito, o sentido de um estilo, que uma possibilidade de representação, de repetição, de mimetismo, de conquista do igual pelo igual, que são exatamente as funções da Fé e da Esperança religiosa. Criam um rito, mas não criam uma magia e muito menos uma religião. Seja mesmo apenas uma religião científica, de fundamento folclórico.

Esse valor caligráfico, primariamente hieroglífico, mas antialegórico (barrete frígio: república) de Cícero Dias, que é o seu especial segredo de desenhista, me parece imprescindível para a gente chegar a uma apreensão mais íntima da obra dele, e à maneira de a utilizar como objeto de comoção artística. Quando Cícero Dias pinta nos ares um menino preto empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor, nós só temos que ver um menino preto nos ares empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor. E jamais parafusar sobre Flora, a chegada da primavera, a abundância, a dignificação de todos os pretinhos. Nem mesmo sobre a alegria, nem mesmo a delícia dos molequinhos; nem mesmo tudo quanto se refira a uma ação em via de se realizar. Mas apenas uma revelação, instantânea e imutável.

Quero dizer: em vez de nos sugestionarmos sobre o que o pretinho vai fazer, temos apenas que aceitar o que ele está fazendo no instantâneo da sua aparição. E no caso do pretinho, de gente, de um defunto, é impossível alastrar as figuras para as suas universalizações possíveis, como se dá com os animais. Embora parecidos fisionomicamente entre si, os pretinhos de Cícero Dias, os seus defuntos, os seus pares de amor, as suas mulheres, jamais preferem se universalizar em dados difusos e simbólicos, o preto, o defunto, o par de amor, o dançarino de Carnaval. É um pretinho, é só aquele pretinho. É. E por tudo isso, por essa visibilidade essencial da obra aguarelística de Cícero Dias, é que ela está próxima do sonho, porém nunca identificável a ele. E é também por isso que esses desenhos revelam uma alma que não é deste mundo.

O sonho está muito cheio de simbologias, e as ações nele têm sempre uma finalidade, que nós conhecemos antecipadamente em sonho, que está em via de se realizar, muito embora pareça disparatada e sem lógica nenhuma. Uma como que finalidade sem finalidade. O *Fatum* preside à anedótica do sonho, ao passo que ele não existe absolutamente na anedótica de Cícero Dias. De forma que, se num sonho, um negrinho voa num céu, empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor, isso é de fato disparatado, e somos obrigados a "interpretar" para compreendê-lo. Ao passo que a mesma imagem, numa aguarela do artista pernambucano, não apresenta disparatado nenhum. E toda interpretação disso seria... literatice.

Os seqüestros, as sublimações fazem com que, em sonho, a gente revele o que nos vai por dentro, dum jeito muitas vezes sub-reptício, por meio de símbolos passíveis com freqüência de escapar totalmente à nossa e alheia interpretação. Embora sublimações, recalques, complexos também se achem facilmente revelados na obra de Cícero Dias, nada existe de menos seqüestrado, de menos enigmático, de menos simbológico nesse mundo que um desenho dele. Nada menos introvertido que a obra de Cícero Dias! Assim, qualquer interpretação psicológica se torna mesquinha e mesmo ridícula. Dentro da estranheza, do assombracionismo dessas aguarelas, persevera uma fortíssima realidade objetiva, de grande monotonia. Monotonia, está claro, apenas íntima, do objeto, sem nenhuma intenção criticamente pejorativa no que digo. É antes um caráter vibrante. A monotonia das almas que não são deste mundo...

Cícero Dias faz imagens que escapam, sem nenhuma revolta, às leis normais do nosso mundo. E nisso já residia nas aguarelas dele, mais um valor plástico que convidava à pintura. Que imobilidade palpável nessas imagens! Uma fumaça de Cícero Dias, embora conformada por algum vento, pára no ar. É um valor destacado e estático. Ora essa imobilidade expressivamente inexpressiva, que nada tem a ver com os ritmos e movimentos despertados em nós pelos dados plásticos da obra, era também uma sutil e permanente expressão do convívio de Cícero Dias com a morte. Não porém a mais visível. A morte percorre mesmo toda uma parte larga da obra do artista. Enterros, corvos, cadáveres são freqüentes nas aguarelas da primeira fase que envolve as datas de 1929 e 1931. Desta morte, mais do nosso mundo, Cícero Dias sempre se espantou. O cadáver o irrita demais, e ele o maltratava nos seus elementos simbólicos mais artificiais, como o repulsivo emprego da tinta preta, por exemplo. Cícero Dias se atirava com tamanha visibilidade insatisfeita sobre os cadáveres, que não estou longe de imaginar na vida do artista, algum caso de morto que ficou ileso nas partes profundas da sua psicologia.

Mas a constância do complexo não tinha o valor expressivo dos seus reflexos plásticos. O que havia de mais curioso em toda essa fase larga da obra aguarelística do pernambucano, era a luminosidade de cores claras, muito malestarenta porque sempre fria. Eram raríssimas as colorações e as policromias quentes nas aguarelas dessa fase. A constância de certos rosas muito pálidos, o contágio de certos verdes claros e azuis cloróticos, a nitidez de planos coloridos dentro duma só tonalidade muito limpa e unida, à feição das pinturinhas de colégios de freiras, esfriam enormemente grande quantidade das aguarelas de Cícero Dias. E essas constâncias cromáticas sendo voluntárias como eram, não dependendo absolutamente de nenhuma precariedade técnica, como pro-

vava a sua insistência, estou que eram ainda outra ressonância afetiva do idílio do artista com a morte... Tanto mais que Cícero Dias não ignorava o segredo de tornar quentes certos cromatismos, ou intensificar superfícies duma cor só. Haja vista, por essa mesma época de 1932 mais ou menos, uma série de desenhos abstratos, com um predomínio ardente, espanhol, de amarelos vivos e vermelhos. E pouco depois, ainda na fase carioca, ele já principiava "manchando" aguarelas inspiradas nos fantasmas urbanísticos de Santa Teresa, com diferente e mais constante ardência. Talvez a morte tivesse desistido de algum mau desígnio.

E com efeito é por esse tempo que Cícero Dias volta com mais permanência a Pernambuco e descobre o que possuía de mais humano e coletivo: o espírito e a originalidade da sua região natal. Imagino que para isso foi de influência decisiva o convívio com Gilberto Freyre. E é dessa fase de entranhado pernambucanismo que datam as aguarelas que valorizam este artigo. Talvez eu tenha me esparramado por demais na interpretação do autor destas aguarelas, mas fiz isso porque ainda não tivera ocasião adequada de dizer o que sinto do desenhista pernambucano, e não para ganhar terreno e agora falar menos sobre a coreografia nordestina. Desta, já confessei desde o princípio saber muito pouco, e isto me basta para honestamente dizer agora o que posso.

Esta coleção de aguarelas, intituladas pelo próprio artista apenas genericamente "Vinte desenhos por Cícero Dias", foram visivelmente realizadas com a intenção mais objetiva de revelar a indumentária e o espírito das danças de Carnaval. São de resto, algumas delas, das obras mais movimentadas do artista. Sem pretensão ao documento folclórico científico, muito mais que isso, elas sintetizam todo um estilo, admirável de fantasia, brilho, originalidade e capacidade inventiva de indumentária, e mesmo luxo, da mesma forma que sugerem ritmos, atitudes e movimentos de que sejam as extraordinárias coreografias dos frevos e dos maracatus. E talvez, não consigo decidir por mim diante dos documentos, alguns dos desenhos se refiram às duas danças dramáticas mais importantes do Nordeste como contribuição coreográfica, os cabocolinhos e o bumba-meu-boi. A meu ver, não há dúvida que estas quatro danças, junto com o coco de praia e o samba carioca, reúnem o que possuímos de mais belo, de mais rico, de mais original como coreografia popular já brasileira, já especificamente nossa, já mestiça e própria, não denunciando mais origens estranhas muito próximas e apenas mal digeridas, quer etnográficas, ameríndias ou afro-negras, quer folclórico-européias.

Origens... Quais as origens coreográficas de todas essas figurações? Algumas ainda é possível determinar com mais franqueza, como é o caso da umbigada afro-negra que veio a dar em certos meneios de corpo tão graciosos

dos cocos de praia ou sala; ou o desnivelamento da quadrilha tão sensível ainda em certas danças de filas contrárias, tais como as danças de São Gonçalo, os congados e caiapós; e a evolução da dança de par, especialmente da polca, que veio a dar na dança mais generalizadamente nacional de assoalho, que se chamou maxixe e tango um tempo curto, mas logo se reafirmou num termo mais folclórico, e de "samba" (carioca). Está claro que uma descrição mais pormenorizada de muitas outras danças brasileiras poderia determinar as origens prováveis desta ou aquela. Como é o caso da coincidência tão entranhada da coreografia dos cururus e da dança de Santa Cruz paulista, com coreografias ameríndias. Um caso como este positivamente não parece mera coincidência, mas sobrevivência dos processos de catequese usados pelos jesuítas do primeiro século. Mas isto não tem importância aqui.

O que é preciso verificar preliminarmente para modéstia nossa, é que me parece muito aventuroso determinar decisoriamente as origens de muitos processos e maneiras de dançar já agora nossos. A dança solista, por exemplo, num centro de dançantes que esperam com meneios de corpo a sua vez de solar. Nisto as tradições afro-negras e ibéricas coincidem, embora possamos afiançar que o sapateado nos veio particularmente da península. Mas justamente aqui o que interessa é verificar que o sapateado europeu, na coreografia, teve a mesma destinação da síncopa, na música das Américas. Certos musicólogos mais estreitamente científicos negam com defensável razão que se possa chamar "síncopa" a certos movimentos rítmicos afro-negros ou ameríndios. Isto, baseados no fato incontestável destas gentes não partirem das noções técnicas do compasso, mas sim, como as de todas as culturas não-cristãs, de acrescentamentos livres de um "tempo-primeiro" indivisível. Estará certo. Mas o fato é que, trazidos na bagagem do colono europeu, o compasso e a síncopa que o contraria, para as Américas, a nossa gente colonial, negra de lei, ou mulata da maior mulataria, se apropriou disso e desenvolveu a sincopação com uma riqueza ilimitável e a aplicou, não mais como recurso transitório, mas como sistema básico de criação rítmica.

Foi também o que se deu com o sapateado europeu, que não inclui apenas o jogo dos pés, mas toda a demais ginástica coreográfica do corpo. Se numa parte da América, ele se tornou um sistema básico de coreografia, dando a riqueza assombrosa dos sapateados dos negros norte-americanos; deste lado do equador, ele se dissolveu, de preferência, numa igualmente assombrosa riqueza de meneios de corpo, de atitudes sistematizadas, e mesmo de passos. Como me parece ser o caso das manifestações coreográficas solistas mais particulares do Brasil: o frevo do Recife; os solos dos cocos de praia ou sala (é re-

cordar o miudinho...), e as danças dos personagens solistas de certas danças dramáticas, especialmente o bumba-meu-boi. E até que ponto, meu Deus! o sapateado não terá influído nas danças do mais original dos esportes nacionais, a capoeira?...

Uma rápida comparação entre o frevo e o samba carioca se impõe, porque ambos se separam a meu ver das outras danças brasileiras que citei, maracatus, bois, cururus, cabocolinhos, por não serem exatamente folclóricas, mas urbanas e popularescas. Com efeito, tanto o samba carioca como o frevo fogem muito da conceituação do "folclore", mesmo dada a este a larga interpretação que exigi no meu estudo para o Institut Internacional de Coopération Intellectuelle, de Genebra, para que se reconhecesse a existência incontestável de folclores raciais nas Américas. Como colaboração da música, o samba carioca já está muito mais brasileiramente evoluído e caracterizado que o frevo. Não que este não se defina coreograficamente desde logo, nas suas tão frenéticas e convidativas introduções. Não estou me referindo à caracterização individual de cada coreografia, mas ao seu caráter nacional. Mas se ambas se sujeitam à constância nacional do compasso de dois-por-quatro, o samba já adquiriu não apenas movimento mas ritmo próprio, ao passo que o frevo como música se dissolve ainda por enquanto na rítmica genérica das marchas. E mesmo dentro destas, não me parece que ele já tenha adquirido o caráter original da marchinha carioca.

Porém é mesmo pela sua música que mais samba carioca e frevo denunciam a sua origem urbana antifolclórica, semi-erudita e popularesca. Não foram danças folclóricas estranhas, remanejadas aqui pelas nossas populações folclóricas. Foram transformadas, talvez insensivelmente, pela ignorância ou incapacidade de compositores semi-eruditos de um passado ainda próximo. É comprobatório desse caráter extrafolclórico, urbano e semi-erudito, o ter sido o samba (quando ainda maxixe), e ser atualmente o frevo, sistematicamente instrumentais, com exclusão do canto. São raríssimas as manifestações musicais legitimamente folclóricas, de expressão exclusivamente instrumental. A não ser em casos especiais, como se dá com os instrumentos de pastoreio (pela boa razão do instrumento atingir mais longe que a voz) são muito raras as vezes em que o povo folclórico aceita a música instrumental. O povo requer a palavra do canto, pouco importa se compreendida ou não, porque ela dá um sentido intelectual, dá uma explicação imediata à incompreensibilidade da música, e a transforma numa manifestação artística interessada. Isso de arte "estética", arte pura, é coisa que nem as culturas primitivas nem a gente folclórica aceitam; e carece não esquecer que mesmo dentro da civilização cristã, quinze séculos se

passaram de música vocal, antes que os compositores eruditos se aventurassem à granfinagem da música solistamente instrumental e incompreensível.

Mas se o samba carioca já se popularizou musicalmente, readquirindo essa exigência folclórica de textos, que nem o maxixe, nem os chamados "tangos" brasileiros não tinham, parece que com a música de frevo se deu o contrário. O Campineiro, velho folião dos carnavais do Recife, informa que, uns trinta e cinco anos atrás, as músicas dos frevos eram todas cantadas. Neste caso teria se dado uma infeliz... degradação popular, ou melhor, popularesca dessas músicas, que a vontade de subir, por meio de compositores urbanos, tornou exclusivamente instrumental. É certo que a instrumentação dessas músicas é de grande caráter e nem pretendo aconselhar que se modifique coisíssima nenhuma. Essas coisas não devem ser modificadas por iniciativa de ninguém; se modificam por si mesmas. Mas não há dúvida que por causa disso, o frevo, enquanto manifestação musical, é de muito menor interesse que o samba carioca, não só pela música deste, como porque o folião do Rio, conseguiu dar ao seu samba, uma poética admirável, incomparável com tudo quanto conheço de canto popularesco urbano desse mundo, de jazz, de Nápoles, de fado, de tango argentino ou cantiguinha idiota de cinema norte-americano.

Mas justamente o que torna o frevo pernambucano incomparável no Brasil é a sua coreografia, é o "passo". Quem faz melhor esta distinção técnica entre frevo e passo, é Valdemar de Oliveira, num pequeno estudo que possuo, publicado no *Jornal do Commercio* do Recife em julho de 1942. "Há que fazer, diz ele, no que se refere à coreografia, uma distinção essencial: o *passo* é a dança individual, o *frevo* é a dança coletiva. Quem dança é um *passista*. Os passistas em conjunto, isto é, acotovelando-se, empurrando-se, machucando-se, dão lugar ao frevo". É uma distinção muito inteligente; mas na verdade os autores, mesmo só utilizando os intérpretes nordestinos, fazem muita confusão. O que não é de estranhar, pois as terminologias populares são muito inconstantes e não respeitam a fixação intelectual dos termos cultos. Eu mesmo colhi no Nordeste, numa prosa de fandango, a palavra "frevo" no sentido de música. E Manuel Diegues Junior, na sua colaboração ao Segundo Congresso Afro-brasileiro, realizado na Cidade do Salvador, bem mais confusamente que Valdemar de Oliveira, mas não destituído de alguma razão, depois de reconhecer que "dão ainda ao frevo o nome de passo", afirma que este "se exemplificaria melhor ser o ritmo que movimenta o povo, dançando as marchas carnavalescas" e que "o frevo é o conjunto desses passos". E continua então, nomeando vários desses passos, a que eu poderia ainda acrescentar mais outros nomes. Mas não quero me meter nisto. Na verdade, apesar das numerosas apologias do frevo que os nordestinos e espe-

cialmente os pernambucanos publicam por aí tudo, ainda ninguém teve a paciência duma exegese e duma descrição minuciosa, de valor documental.

O que é uma falha enorme. Porque, da mesma forma que a coreografia e a própria música do samba carioca – o que seria mais uma prova da sua realidade popularesca apenas, e não exatamente folclórica – parece que a coreografia do frevo, justo o que ele tem de mais extraordinário e de mais rico, é extremamente frágil, sujeita a influências, ao inventivo individualista, infensa a se tradicionalizar. Não há dúvida que o frevo apresenta passos já tradicionais, tem atitudes próprias, e mesmo elementos de... indumentária bastante seus, como é o caso do guarda-chuva. Mas apesar das suas "dobradiças", "tesouras", chãs de barriguinha ou de bundinha, ou a "borboleta" pelo menos bem antiga, que me nomeou o também pernambucano Di Cavalcanti, é sempre um pernambucano, Valdemar de Oliveira que desiste de determinar a coreografia específica do frevo. E nos afirma que o passista vai

> criando (...) a sua dança, sem conselho, sem guia, sem professor, sem nada, totalmente entregue ao livre-arbítrio de sua imaginação. (...) Como não há doenças, mas doentes, do mesmo modo não há passo, há 'passistas'. Em ambos os casos, as reações são puramente individuais. No caso, ao excitante músico, ou ao excitante metal, diria melhor, porque isso é dança de fanfarra (...). O 'passo' pode ter as suas figuras mais características, porém, não fundamentais. Nem se ensina, nem se aprende. Não tem bases, nem normas. Deixa de ser dança, às vezes, para ser trejeito cômico, imitação de bichos, graça pra-se-mostrar às pequenas da janela. É tudo aquilo a que os músculos não estão acostumados, dentro da mais desenfreada imaginação, e sem sensualidade nenhuma. Cada um faz o que pode e o que quer, alucinadamente, até o limite da resistência orgânica.

Eu imagino que o escritor pernambucano foi pessimista demais, nessa desistência de caracterizar o frevo coreográfico por seus passos principais, aprendíveis, ensináveis e creio que tradicionalizados já. Apenas o fenômeno do passo é o mesmo das suas origens prováveis, o sapateado solista, e o mesmo da sua resultante americana do sapateado negroianque. E o mesmo da dança da capoeira. Também estas danças possuem seus elementos e figuras coreográficas tradicionais. Apenas, por isso mesmo que fundamentalmente solistas, como é o caso do passo e mesmo do próprio frevo coletivo, os sapateados se sujeitam à liberdade e variedade da criação individual. O mesmo se dá com o passo e os passistas; e pode ser incrementado e desenvolvido nos nordestinos populares, por meio de concursos de Carnaval e outros processos mais imediatamente nossos – já que não temos para isso o *show* brasileiro nem

as revistas musicais do cinema. Não há dúvida que é a luta pela vida, a necessidade de ganhar dinheiro, que leva os sapateadores norte-americanos a profissionalizar a maior habilidade física de sapatear que lhes foi dada por não sei que Terpsícore banto.

Por outro lado, acho que Valdemar de Oliveira anda desavisadamente concedendo o direito de passista legítimo a qualquer indivíduo que caia no frevo "sem bases, nem normas", como ele mesmo diz. Entre cair no frevo e ter a legitimidade de um passista, e mesmo se dizer fazendo o passo, vai uma distinção. Assim como há pessoas que dançam bem o samba ou a valsa, têm outras que os dançam mal, ou mesmo não sabem dançar. O frevo, como qualquer delírio multitudinário, aceita displicente no seu bojo infinito, até um paroara como eu, que uma feita, justamente na companhia de Cícero Dias, no único Carnaval do Recife a que já teve a felicidade de... de participar, de repente se viu despido de suas longinqüices paulistas e ficou doido. Mas se os doidos podem ser "frevolentos" e ter suas "frevolências", por pobreza minha não posso me considerar passista, incapaz de tesouras e dobradiças que sou. Aliás, aqui, me vejo tão pobre de mim que pergunto aos pernambucanos qual o mais legítimo sentido de "o passo". Não quererá isso dizer determinadamente apenas um passo, o mais simples e geral, da mesma forma como há um passo e uma atitude toda especial com que, seja ao som de samba carioca, marchinha e até foxtrote, se conjugam e perambulam por baile ou rua, os cordões carnavalescos nacionais? Ou "passo" representa, no caso, o conjunto de todos os passos do frevo; espécie de substantivo coletivo, singular usado pelo seu plural, tão do gosto da nossa fala brasileira popular? Cabe aos mais técnicos e mais observadores da terminologia popular recifense, responder.

Mas de fato por tudo quanto já observei, Valdemar de Oliveira tem razão no afirmar a versidade enorme de atitudes e passos coreográficos inventados pelos passistas dignos deste nome. Muito recente de formação, a coreografia do frevo ainda não se fixou numa normalidade que nos dê a confiança da sua permanência nacional. E por isso corre o perigo até dos editais pretensamente civilizadores da polícia. E aqui sou obrigado a me repetir um pouco no que já disse sobre essa variedade coreográfica do frevo, depois que observei um grupo teatral de passistas, vindos do Recife para o Rio, no Carnaval de 1939.

É muito provável que a excepcional riqueza de meneios e passos coreográficos do frevo ainda derive em parte da sua desorganização, ou melhor, falta de tradicionalização. Mas este fenômeno não indica propriamente fragilidade de coisa apenas popularesca e urbana. É fenômeno também folclórico que já freqüentemente observei entre nós; e muito característico mesmo dos folclo-

res de culturas novas e em máxima parte derivadas de tradições importadas, como é o caso das nossas formações nacionais das Américas. Por duas ou três vezes, no próprio Nordeste, colhi cocos melodicamente muito ricos, num lugar onde ainda não estavam bem fixados na memória dos cantadores, indo depois encontrá-los já bem mais pobres, noutros lugares em que estavam vulgarizados, "folclorizados" numa expressão já de qualquer forma tradicional. E por isso perfeitamente fixados em suas linhas melódicas. Assim, há que reconhecer e aceitar, em casos como esses, além da variante regional mais legítima, também a variação individual, menos legítima, mas igualmente folclórica, derivada da incerteza da memoriação. Ora, carece distinguir que se afirmo a qualidade popularesca e semi-erudita da música do frevo, a sua coreografia me parece muito mais folclórica. Porque se, como o sapateado ibérico que também é folclórico, o passo admite a invenção individualista; se esta é da natureza mesma da coreografia do frevo: seja por desnivelamento ou não, a verdade é que o povo folclórico, tradicional, analfabeto, de usos e costumes transmitidos pela prática da vida, já adotou o frevo e o passo e os integrou nos seus costumes de Carnaval.

E isso da mesma forma que a indumentária, embora esta não tenha expressão propriamente do frevo, mas mais generalizadamente do Carnaval. Aliás, vários autores têm indagado da tradição estrambótica dos passistas carregarem um guarda-chuva... No caso eu imagino que se trata duma sobrevivência afro-negra, embora a tradição tenha correspondências européias, como por exemplo o pálio do Santíssimo, das procissões católicas. Mas não creio estas tivessem sequer confirmado a tradição afro-negra. Os cordões carnavalescos, em sentido ainda mais largo que os maracatus atuais, são derivações festivas dos cortejos místicos e reais africanos. E nestes a tradição dos monarcas estarem cobertos por um guarda-sol enfeitado, pálio, ou coisa que o valha, está numerosamente indicada por viajantes, cronistas e etnólogos. Ora não é qualquer pessoa que sai à rua pra se divertir no Carnaval, e cai no frevo, que leva consigo um guarda-chuva à espera. Pelo menos não observei este costume generalizado, no Carnaval que passei no Recife. Quem leva o guarda-chuva são quase exclusivamente os passistas dos cordões e dos clubes, isto é, de cortejos decaídos da sua funcionalidade social primitiva. Assim, eu creio ver no guarda-chuva dos passistas, uma desinência decadente (e generalizada pelo auxílio de equilíbrio que isso pode dar) dos pálios dos reis africanos, até agora permanecidos noutras danças folclóricas nossas. Nos congos, por exemplo. O guarda-chuva do passista seria assim uma sobrevivência utilitária dum costume afro-negro permanecido entre nós.

Mas se o guarda-chuva dos passistas é decorativamente apenas... as-

sustador, eu imagino que a prodigiosa fantasia e beleza decorativa da indumentária coreográfica nordestina, especialmente de carnavalescos, de maracatus, de cabocolinhos e bois, só tem comparação no luxo das indumentárias asiáticas. Recentemente Lula Cardoso Aires me dava exemplos disso e sarapantava os paulistas que estavam comigo a golpes de fotografias magníficas. Que riqueza, e que esplendor! Que sensualidade nessa indumentária lírica em que o senso do decorativo atinge um cúmulo frenético. A nossa Discoteca Pública no seu pequeno museu, possui também alguns vestuários de maracatus e cabocolinhos, que já dão o gosto desse senso verdadeiramente mirífico do decorativo. E isso é o que esta coleção de aguarelas expostas aqui exemplifica melhor. Não é possível imaginar maior fantasia de enfeites que vão desde a imponência mais absurda e lenta, desde o sentido mais satírico do cômico de vestir, até a graça mais delicada e cariciosa. Haverá influência negra nisso? A indumentária afro-negra, só por si não parece confirmar semelhante hipótese. É verdade que poderíamos lembrar os bronzes do Benin, certos desenhos de cestaria, e mesmo certas pinturas, especialmente de máscaras. Em máscaras e indumentárias rituais carece não esquecer que também o ameríndio se equipara quase ao afro-negro, e não há dúvida nenhuma que os cabocolinhos, seja por intromissão semi-erudita e urbana, pouco importa, se inspiram na indumentária ameríndia, muito embora o emprego da plumagem e os "cocares" pertençam também à vestimenta afro-negra.

Eu não creio tenha havido qualquer influência importante do afro-negro no estilo das indumentárias coreográficas do Nordeste. O decorativo afro-negro é de outro espírito, especialmente monorítmico e "compositor", profundamente sintético. Ao passo que a indumentária coreográfica nordestina é polirítmica, profundamente analítica e detalhista, num desperdício frenético e anticompositor de fantasia sensual. O negro é um "purista" e por isto mesmo serviu de inspiração ao Cubismo e ao Abstracionismo das artes plásticas contemporâneas. Ao passo que a indumentária coreográfica nacional, especialmente a nordestina, é "impurista", antipurista, assimilável por isso ao decorativo asiático. Mas não tenho nenhuma idéia sequer de sugerir influência asiática nisso, apesar dos "asiaticismos" que os portugueses deixaram por aqui. A meu ver, a influência imediata e decisiva é a do decorativo e da indumentária cerimonial católica, a que os negros contribuíram apenas, especialmente nas indumentárias carnavalescas, com o seu *humour* já muito reconhecido e apontado, como, entre outros, por Krehbiel e Natalie Curtiss. Mas o negro já brasileiro e a nossa mestiçagem. É possível descobrir tradições afro-negras decisivas em outras manifestações das nossas artes plásticas populares, como as que recente-

mente Luís Saia apontou na sua monografia sobre os milagres nordestinos, mas na indumentária coreográfica não. De influência e de espírito barroco-católico, esta indumentária já é bem uma criação nacional brasileira, a que os negros, já desprovidos de suas tradições plásticas, apenas contribuíram com o seu *humour* especial. Talvez. Digo "talvez" porque tudo são hipóteses e sensações impressionistas. Ainda há tudo por fazer neste capítulo do nosso decorativismo folclórico, e sequer os objetos de candomblés e xangôs foram seriamente estudados neste sentido de suas origens e caracteres plásticos. E é possível sempre supor uma, senão influência direta, pelo menos sugestionadora, provinda, não dos negros bantos, mas dos muçulmanizados. É bem provável que estes tenham deixado em nossas religiões populares mais de um arabismo decorativo.

Mas pelo que pude observar até agora, e reconheço que é pouco, mas me confirmam observadores pernambucanos, o frevo ainda está em pleno período de organização coreográfica. Dança solista, e ao que me informaram populares nordestinos, podendo às vezes ser executada ao desafio, por dois passistas simultaneamente, ela é improvisatória por natureza, embora já apresente um certo número de passos bastante tradicionalizados e fixos, que a caracterizam e distinguem. O seu princípio coreográfico solista não deriva dos cordões e cortejos coletivos, nem me parece ser inspirado pelo solismo coreográfico das cerimônias paradas dos maracatus, tais como as de saída da nação, ou na frente das igrejas. As danças dos maracatus pelo que sei delas, são coreografias eminentemente religiosas e tradicionais, repudiando por isso o caráter improvisatório, mais próprio das danças profanas de competição sexual. Valdemar de Oliveira observou com perspicácia o sentido de semostração "para as morenas da janela" da coreografia do passista. Ora as danças dos maracatus não têm nem de longe este sentido, e recusam o improvisatório das competições sexuais. Brigas de touros, cantos de passarinhos, passos de frevolência... Mas religião e improvisatório sexual são coisas que se repelem. E com efeito, quando em 1929 pude ver certas danças admiráveis de negras velhas dos maracatus recifenses, se me encantava a beleza dos movimentos e atitudes de corpo, o que mais me surpreendia era a semelhança extrema do que enxergava com uma muito bem observada descrição de coreografias de candomblés baianos, que eu lera e me impressionara muito, em Nina Rodrigues. E infelizmente nenhum estudioso mais recente, e dotado de métodos novos, conseguiu ultrapassar nisso o velho mestre baiano.

A meu ver, o princípio social do frevo é profano, de competição sexual (o que não quer dizer sensual) e parece derivar do nosso samba rural, de que os cocos de praia também são uma desinência. Não do samba rural coleti-

vo, tal como o dançam por cá no centro do país, pelo menos em São Paulo, e que já estudei numa monografia, mas do samba de roda, com o solista se expondo em competição ao centro, que é a forma geral mais tradicionalizada. Mas sambas rurais, da mesma forma que os antigos lundus dançados, ainda são formas muito próximas da origem afro-negra. Ainda são manifestações coreográficas englobáveis no termo genérico de "batuque". Já os cocos e os passos de frevo denunciam um avanço folclórico muito grande sobre isso, mais livres das suas origens, mais originais e independentemente nacionais.

O frevo é a grande contribuição pernambucana para a coreografia nacional, já que cabocolinhos, bois e mesmo maracatus, são mais generalizadamente coreografias nordestinas que exclusivamente de Pernambuco. A diversidade e a beleza dos passos do frevo, sem patriotismo nenhum, me parece extraordinária, assim entregue cada bailarino às forças livres da improvisação. Os próprios passos já tradicionalizados não têm, pelo que pude melhor observar em 1939, a menor seqüência obrigatória, e chegam a manifestar variantes de um para outro solista.

Também vi, dessa vez, se repetir esse passo das danças eslavas que consiste no bailarino se deixar cair de cócoras sobre um dos calcanhares, enquanto estende horizontalmente a outra perna, repetindo esse passo muitas vezes seguidas, cada vez apoiando sobre um dos pés. É mais uma dessas estranhas coincidências que tanto nos prendem aos russos, pois, ainda neste caso, tenho como improvável qualquer importação. E se, no caso do frevo, ele era dançado por indivíduos urbanos, alfabetizados, possivelmente freqüentadores de cinema, dez anos antes, eu já surpreendera essa mesma coreografia executada nuns cabocolinhos, na Paraíba, por dançantes analfabetos, sem a menor sombra de influência estranha. Gente cem-por-cento folclórica.

E quero terminar com as mesmas palavras que então eu dizia, insistindo sobre a riqueza e a magnífica beleza coreográfica do frevo. Ele é alegre, é inocente, é livre, e principalmente duma leveza incomparável. O dançarino paira, consegue uma legítima levitação, em que os pés brincam acima do solo, com uma vivacidade e uma variedade de movimentos perfeitamente equiparável às das coreografias de mãos de certos povos orientais. E ajuda a sensação de pairar que dão os bons dançadores do passo, a posição em asa entreaberta dos braços, com as mãos pendentes e oscilantes, e os ademanes do corpo, quedas bruscas, pinchos e piruetas de uma elegância, duma elasticidade maravilhosa. Aliás essas quedas bruscas de corpo inteiro, parecem desinências últimas e virtuosisticamente solistas, daquelas pequenas, infinitamente graciosas quedas, igualmente bruscas, mas de centímetros apenas, dos braços alçados, que exe-

cutavam as dançarinas de candomblés baianos do tempo de Nina Rodrigues, e dos maracatus que ainda pude observar em 1929.

O que concluir destas observações?... Eu creio, ao invés de algumas pessoas, que no frevo, como em certas outras danças nordestinas, há toda uma fonte de formas, passos, atitudes coreográficas e indumentária para uma criação do *ballet* nacional, erudito e de teatro. Tudo depende, imagino, do aparecimento de bailarinos profissionais dotados de verdadeira imaginação criadora, corajosos de observar, e capazes de transplantar as formas populares interessadas, em manifestações livremente estéticas. Mas isto não tem para mim tamanha importância como deixarem polícias e governos, catedrais e tronos, que o nosso povo dê largas à sua faculdade inventiva e continue assim a nacionalização cada vez mais periclitante do nosso país. No frevo, como em várias outras danças brasileiras, numerosas tradições, estranhas umas às outras, se reuniram, se ajeitaram, e graças à viril faculdade criadora da nossa gente popular, se transformaram em manifestações irredutivelmente nossas. Da mesma forma como Cícero Dias, individualistamente, como artista que é, sobrevoa as tradições que o fazem, nacionais e estéticas, também as nossas danças, já livres de origens próximas, sobrepairam as tradições importadas, criando uma outra tradição. Que é nossa.

Editando um ensaio de Mário de Andrade

Muito interessantes são as descobertas de artigos de Mário de Andrade publicados em periódicos, após a morte dele em fevereiro de 1945, textos que não estão no acervo do escritor, cujos documentos vão até essa data. Só o olho vivo do pesquisador os pode flagrar ao longo de suas andanças em bibliotecas e sebos. Assim aconteceu com "Cícero Dias e as danças do Nordeste", na revista *Arquivos*, achado de Augusto Massi. Agora se pode reconstruir a história desse importante estudo, ligando-o ao material que lhe concerne, já classificado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

▪

Em 9 de outubro de 1944, Ascenso Ferreira, o poeta pernambucano de Catimbó, escrevia a Mário de Andrade, transmitindo-lhe um convite de Manuel de Souza Barros, diretor da revista *Arquivos*, de Recife. Queriam encomendar a ele um estudo sobre danças populares do Nordeste, a partir de desenhos de Cícero Dias encontrados no Rio de Janeiro. Depois, dia 13, era o próprio Souza Barros, pela Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo de Pernambuco, quem reafirmava o pedido, remetendo as fotos das aquarelas e sinalizando a possibilidade das obras serem vistas em mãos do Sr. Barros de Carvalho, na "rua da Rumânia, 20, Laranjeiras". Mário responde prontamente, em 19 desse mês: "Está claro que tenho muito prazer em colaborar nos *Arquivos* e aceito a sua encomenda, muito embora eu não seja muito esperto em coreografias. Farei o que puder". E, em apuros para distinguir nas "figuras dos desenhos" o frevo e o maracatu, pede ajuda para identificá-las, indagando ainda sobre a feição musical do frevo em sua origem. O diálogo epistolar prossegue quando, em 7 de novembro, Souza Barros encaminha "As garatujas do Augustinho", artigo de Valdemar de Oliveira, recorte do *Jornal do Commercio*, do Recife, de 19 de julho de 1942. Na carta, fornece informações sobre o frevo antigo obtidas do "folião" Campineiro, sugerindo ao crítico, no caso das fotos, conversar com o pintor Lula Cardoso Ayres que logo chegaria a São Paulo e iria bater na Lopes Chaves, 546.

O ensaio fica pronto em 22 de novembro: "Você me desculpe aí se o que vai aqui para os *Arquivos* não saiu do seu gosto. Do meu não saiu e fiquei meio desesperado. Cheguei, depois de ajuntar minhas notas e ler, a principiar uma carta lhe dizendo que desistia de colaborar nesta vez. Depois me angustiou mais ainda o fato de você estar esperando por mim, insisti e saiu isso".[1] Nesse

---

1 SOUZA BARROS, Manuel de. "Três cartas de Mário de Andrade". In: *Um movimento de renovação cultural*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, p. 99.

curto espaço de tempo dedicado à redação do ensaio "Cícero Dias e as danças do Nordeste", Mário certamente mergulhou nas lembranças de sua própria viagem a Recife, em 1929, e em suas notas de pesquisas destinadas ao estudo alentado sobre as danças dramáticas nordestinas, *Na pancada do ganzá*, bem como ao *Dicionário musical brasileiro*. Restou desse trabalho intensivo e apaixonado um pequeno dossiê que faz parte do arquivo do escritor, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

O manuscrito denominado "Cícero Dias e a coreografia nordestina", conforme a indicação original na capa de cartolina que o conserva, congrega os documentos que se ligam ao processo de trabalho, à criação do ensaio. Aí permanece o esboço de um pequeno roteiro, encimado pelo título "Danças e bailados". Estão também o recorte de um artigo de Mário sobre o frevo no carnaval carioca, "Coreografias", divulgado no *Estado de S. Paulo*, em 5 de março de 1939, e o texto de Valdemar de Oliveira. O manuscrito guarda ainda cinco das reproduções, fotos em preto e branco (11,2 x 8,0 cm), das aquarelas, ou "aguarelas" no dizer de Mário. As outras quinze, foram parar entre as fotografias no arquivo. A capa preserva igualmente a carta de Ascenso, as de Souza Barros e cópia da resposta do ensaísta convidado, historiando os passos da elaboração do ensaio, o qual, por fim, se mostra naquela que talvez tenha sido a sua primeira versão. Trata-se de um datiloscrito de 17 folhas (papel creme, 32,3 x 22,1 cm), exibindo muitas rasuras de Mário, a tinta preta, para reformular trechos através de acréscimos, substituições, supressões etc. Essa versão serviu de base para o texto remetido ao Recife e somente em 1947 estampado em *Arquivos* (ano 3, nº 5/6, jul.). O manuscrito recebeu organização arquivística e genética no projeto *Mário de Andrade na crítica de artes plásticas, literatura e música através de seu arquivo* (CNPq), coordenado pela professora Telê Ancona Lopez.

O ensaio "Cícero Dias e as danças do Nordeste" aqui apresentado, desejando o texto fidedigno, resultou do confronto entre a versão publicada no Recife e o manuscrito existente no Arquivo de Mário de Andrade, levando em conta a intenção da revista que, em nota de rodapé, afirma ter mantido "religiosamente a grafia do A.". Todavia, não se pode esquecer a existência, entre a versão guardada no IEB e o texto divulgado em *Arquivos*, de um outro manuscrito com possíveis emendas do escritor. Essa ausência impede a verificação de algumas diferenças notadas entre os textos. Em face disso, cada caso precisou ser pensado em função da coerência do ensaio e da escrita peculiar de Mário de Andrade. Esse cotejo nos permitiu corrigir alguns deslizes da revista recifense, como por exemplo, a troca de sentido ocorrida no trecho "A constância de cert*as* ros*as* muito pálid*as*, o contágio de certos verdes (...)", que o manuscrito restitui como:

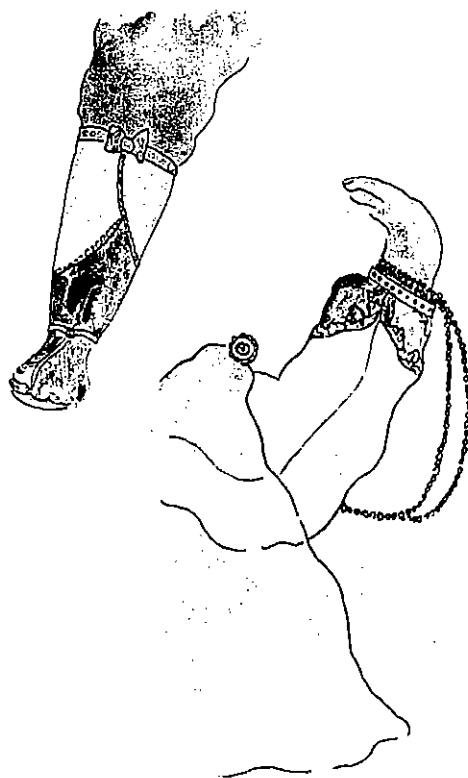
"cert*os* rosas muitos pálid*os*". Em outro local da versão publicada, a palavra "semostração" foi erroneamente trocada por "demonstração" etc. O manuscrito também logrou recompor algumas orações truncadas. Assim, por exemplo, pôde acrescentar o pronome "ele", tornando mais claro o trecho "O *Fatum* preside à anedótica do sonho, ao passo que *ele* não existe absolutamente na anedótica de Cícero Dias". Em outros casos, já que persiste a dúvida sobre as modificações (emendas) no manuscrito remetido a Souza Barros, acatamos o texto impresso, onde a idéia se encontra melhor expressa (ex: texto impresso: "sujeita às deficiências, lentidões e *aos* enganos"; no manuscrito não aparece "*aos*"). A atualização ortográfica e a normatização bibliográfica nortearam nossa transcrição do texto.

Não é possível, atualmente, manter todas as idiossincrasias lingüísticas de Mário de Andrade, uma vez que muitas das formas usadas por ele não conseguiram a aceitação por parte da norma culta. Elas vigoram, entretanto, em edições que respeitam certos vínculos com projetos literários, como no caso dos *Contos de Belazarte* e de *Macunaíma*, em que a oralidade importa particularmente. Por esta razão, conduzimos até a norma corrente as formas "si", "sinão", "siquer", "ólio", e os elementos prefixados (ex: de "semierudito" para "semi-erudito"). Mantivemos o "pra" nas poucas vezes em que foi utilizado. Resolvemos a flutuação encontrada entre "pra", no manuscrito, e "para", na publicação, optando pela última forma, pois ostensivamente (e curiosamente) Mário se afastava, neste ensaio, do uso da variante coloquial. "Aguarela", entretanto, preferimos manter, como o resultado de um abrasileiramento intencional da palavra aquarela proveniente do *acquarello* italiano, com raízes latinas. Respeitamos "Luís Aragon", significativo para aquele que já escrevera em outro estudo João Sebastião Bach e costumava grafar Osvaldo, ao se referir a Oswald de Andrade. Normatizamos o uso de minúscula para as referências às danças (frevo, maracatu, cabocolinho...). Acatamos as correções de erros de regência (sem valor literário) fixados no texto da revista. No manuscrito podia-se ler: "a gente fica querendo bem os calungas"; "imaginar numa coisa" etc. No trecho "Como colaboração da música, o samba carioca já está muito mais brasileiramente evoluído e caracterizado que o frevo", aventamos a possibilidade da palavra "colaboração" ser lida como "elaboração". Essa hipótese é plausível já que "elaboração", ao invés de caracterizar uma aproximação, visa principalmente diferenciar o samba como "mais evoluído e caracterizado" do que o frevo.

A pontuação peculiar de Mário de Andrade foi respeitada; corrigimos apenas erros evidentes em orações como "Não há dúvida, que é a luta pela vida". Nos casos em que observamos divergência na pontuação entre as duas versões conhecidas, optamos por aquela que mais se aproxima do uso adequado da nor-

ma gramatical, atentando sempre para a possibilidade dos recursos estilísticos de uma escrita sempre rica e instigante. Editar um texto de Mário de Andrade é sempre um desafio.

Marcos Antonio de Moraes é organizador de *Mário e o pirotécnico aprendiz* [UFMG; IEB; Giordano, 1995] e *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira* [Edusp; IEB, 2000]. É membro da Equipe Mário de Andrade [IEB-USP] e doutorando em Literatura Brasileira na USP.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 48 a 71

[documento]

O mestre de Apipucos e o turista aprendiz

Gilda de Mello e Souza

Resumo A autora estabelece um confronto entre os modos de interpretação do Brasil a partir das posições de Mário de Andrade, em *Macunaíma* e *O turista aprendiz*, e de Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*. Apesar das distinções interpretativas dos autores, o texto nos mostra que as obras se articulam em torno da análise de antagonismos da nossa formação cultural, vistos ora como vício ora como resistência.

Abstract *This article faces two Brazil's interpretation ways, according to Mário de Andrade, in* Macunaíma *and* O turista aprendiz *(The apprentice tourist), and, on the other hand, Gilberto Freyre, in* Casa-grande e senzala. *Despite the interpretative differences between these writers, the essay demonstrates that the three works are established on na analysis of the antagonisms since the Brazil's cultural formation, which are showed sometimes as a vice, sometimes as a resistance.*

Palavras-chave formação cultural • interpretação do Brasil
Keywords *cultural formation • Brazil's interpretation*

Folheando recentemente uma coletânea de documentos sobre o modernismo brasileiro, deparei com dois artigos sobre Cícero Dias: um de Gilberto Freyre, outro de Mário de Andrade.[1] Achei curioso que os escritos mais ou menos contemporâneos, saudando as primeiras exposições do jovem pintor pernambucano no Rio de Janeiro e em São Paulo, no decênio de 1920, apresentassem concordância acentuada de pontos de vista. Sobretudo quando se leva em conta a espécie de oposição entre a Semana de Arte Moderna e o Movimento Regionalista do Nordeste, de que Mário e Gilberto foram, por assim dizer, os "chefes-de-fila".

E no entanto ali estavam, um ao lado do outro, os dois irmãos inimigos, exaltando em Cícero Dias as mesmas características: "a acuidade exacerbada da sensibilidade", "o desprezo pelos raciocínios fáceis da inteligência", "a atração pelos antagonismos", a "riqueza às vezes mórbida dos contrastes". Exaltando, enfim, a capacidade de representar pelo lápis e pela cor um mundo feérico e talvez mais real que o verdadeiro – "um outro mundo" – como diziam ambos, onde os valores principais eram, segundo Mário de Andrade, a sexualidade, o sarcasmo, o misticismo; onde "o sexo irrompia desigual e místico", na bela expressão de Gilberto Freyre.

Este acordo tranqüilo, que o confronto dos textos deixava aflorar, era inesperado, mas significava que, independente das discordâncias que sempre afastaram um do outro, existia entre os dois uma zona de trégua. Era como se, voltando as costas ao pensamento racional, aderissem espontaneamente a uma forma concreta de conhecimento, que, "a meio caminho do imaginário popular e do surrealismo", parecia mais adequada para captar o mundo fluido e fugidio da infância. Era o mundo patriarcal do nordeste brasileiro, feito de fragmentos desemparelhados da memória, enumerações exaustivas, confrontos insólitos, que Gilberto sabia com tanto encanto transportar para o universo da palavra:

> Os corredores malassombrados de Jundiá, o quarto em que dona Chiquinha amanheceu morta enforcada nos cordões de S. Francisco, o quarto dos padres, o quarto dos santos, a cadeira de balanço que de noite se balança sozinha sobre um tijolo solto que de manhã ninguém descobre (talvez dinheiro enterrado do tempo dos Flamengos), os retratos de parentes em grandes molduras douradas, pastoris, sãojões, santoantonios, sãopedros, (com vivas ao coronel Pedrinho de Batateiras e a Pedro Filho também), os Milhões de Arlequim tocados no piano pela mãe de Cícero, agora mor-

---

1 Brasil: *1º tempo modernista* – (1917-1929) *Documentação*. Pesquisa, seleção e planejamento de Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima. São Paulo: IEB-USP, 1972.

ta, botadas, batisados, casamentos, enterros, carros de boi, cabriolés rodando pela areia frouxa, deslizando pelo barro mole, afundando gostosos em grandes e macias poças de lama, saltando pelo empedrado das ruas, Lord Carnavon – o de Tutankhamon – visitando o major, acompanhado pelo padre inglês vestido de preto (...).[2]

Em resumo: as diferenças notórias que, no decorrer dos anos, afastam Gilberto Freyre de Mário de Andrade não impediam a espécie de cruzamento que no decênio de 1920 os aproxima, quando o primeiro, depois da estadia nos Estados Unidos, volta para o Brasil e o segundo encerra com *Macunaíma* a etapa nacionalista que havia construído no gabinete. É o momento em que ambos pensam o Brasil moderno sem perder o contacto com a cultura popular e a contribuição do passado, embora cada um realize essa tarefa, como iremos ver, segundo seu temperamento e anseio cultural.

Gilberto, preso à sociedade açucareira do Nordeste, prefere defender a tradição, afirmando que o caminho da modernidade está na sabedoria portuguesa de equilibrar os antagonismos e conservar os elementos e as transformações "que atuaram de modo criador no desenvolvimento nacional". Interpreta a realidade social como "participante íntimo e ativo dos valores do grupo" – mas acrescenta com cautela – "criticamente e também com simpatia humana". Constrói a imagem do Brasil através da vivência regional e aceita, de bom grado, que o classifiquem como um "realista romântico".[3] Mário, ao contrário, procura evocar ou reviver o passado sem o transformar numa visão saudosista; sabe o quanto ele pesa em nossos gestos, mas prefere *tradicioná-lo* em valor atuante e referido ao presente. Não é um aristocrata, mas um homem comum, urbano, pragmático, que insiste em se confessar sem memória – pessoal ou de grupo – para dissolver melhor as particularidades locais numa concepção ampla de nacionalismo.

No entanto, se é possível aproximar dois intelectuais diversos como Mário e Gilberto, não será descabido – como desejo fazer agora – cotejar a narrativa mágica, mítica do primeiro, com o grande ensaio sobre a formação da sociedade brasileira do segundo? *Macunaíma* é sem dúvida, um livro precursor, mas como o próprio autor declara num dos prefácios inéditos que escreveu, "é uma invenção sem compromisso, característica das épocas de transição". Não pretende ser uma análise da realidade. Não obstante, exprime a seu modo uma opinião sobre o Brasil e descreve, através do personagem central, um tipo ve-

---

2 Ibidem, p. 167.

3 FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, p. 22-42.

rossímil de brasileiro, um homem fisicamente indeterminado, psicologicamente contraditório, disputado por tendências conflitantes que não consegue harmonizar: a indolência da selva, de onde provém, e a atração do mundo ordenado da cidade, para onde se dirige. Um dos achados da narrativa foi conceber este herói negativo – sem caráter, sem identidade, sem projeto – sempre correndo, sempre atarefado como um homem de ação. E se está sempre a caminho, não é porque ande em busca do destino, mas porque a estrada é o lugar do homem sem rumo, do deserdado. Por muito tempo este traço ambíguo e perturbador foi obscurecido pela feição mais aparente do livro, a força da sátira e a exploração intencionalmente grosseira da obscenidade. Mas com o passar dos anos, quando foi possível cotejá-lo com o conjunto da obra de Mário de Andrade e a temática dominante do período, viu-se que *Macunaíma* não fôra uma explosão isolada, mas o primeiro tratamento sério de um dos temas do momento: a irresolução dramática do brasileiro em face do próprio destino. Mário de Andrade voltaria a ele, obsessivamente, no ensaio, na prosa, na poesia e, como veremos, num livro de viagem, O *turista aprendiz*[4].

Casa-grande e senzala[5], publicado em 1933, cinco anos depois de *Macunaíma*, portanto, é muito diferente da narrativa mítica, fantástica de Mário. É um ensaio de "sociologia genética e histórica social", como o próprio autor declara, e se apoia em bibliografia rigorosa e atualizada para a época. Apesar disso os dois livros podem ser tomados como obras complementares, na medida em que se articulam em torno do mesmo suporte, que é a análise da preguiça e dos antagonismos que regem a nossa formação cultural.

De certo modo o grande livro de Gilberto Freyre se reduz a uma exposição exaustiva e brilhante de como construímos a nossa cultura, partindo do equilíbrio instável dos antagonismos herdados de Portugal. Isto é, herdamos da metrópole o confronto cultural permanente que já caracteriza a Colônia, a espécie de *bicontinentalidade*, "que em população vaga e incerta como a portuguesa e brasileira, corresponde ao que é a bissexualidade para o indivíduo". Este traço dominante se reflete em todos os setores de nossa existência: na indecisão étnica, no regime alimentar, na concepção de vestimenta, de moradia, nas manifestações de prestígio, e assim por diante. Somos indeterminados em todos os sentidos, desde o tipo físico, em que o correr dos anos transforma o

---

4 ANDRADE, Mário de. O *turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

5 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala – formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936.

louro luminoso da criança no louro mortiço do adulto, ou na estranha invenção dos "mestiços com duas cores de pêlo"[6]. Na vestimenta e na habitação, que conservam o velho hábito português de opor o desleixo da roupa caseira e a dieta frugal do dia-a-dia à ostentação da *toilette* de domingo e à comezaina das grandes festas. "Às vezes guenzos de fome – comenta Gilberto Freyre – mas sempre de roupa de seda ou veludo, dois, três, oito escravos atrás, carregando-lhes escova, chapéu de sol e pente." No contraste freqüente entre a moradia inóspita e a exibição pública de luxo e riqueza, que ele resume numa fórmula impiedosa: "Palanquins forrados de seda, mas telha-vã nas casas-grandes e bicho caindo na cama dos moradores."[7] Ou nas duas maneiras de falar – "uma de luxo, oficial, outra popular, para o gasto" – que aparecem, por exemplo, na colocação de pronomes e cuja análise admirável merece ser transcrita por inteiro:

> Um exemplo e dos mais expressivos que nos ocorre é o caso dos pronomes. Temos no Brasil dois modos de colocar pronomes, enquanto o português só admite um – o "*modo duro e imperativo*" (João Ribeiro): diga-me, faça-me, espere-me. Sem desprezarmos o modo português, criamos um novo, inteiramente nosso, caracteristicamente brasileiro: me diga, me faça, me espere. Modo bom, doce, de pedido. E servimo-nos dos dois. Ora, esses dois modos antagônicos de expressão, conforme necessidade de mando ou cerimônia, por um lado, e de intimidade ou de súplica, por outro, parecem-nos bem típicos de relações psicológicas que se desenvolveram através da nossa formação patriarcal entre os senhores e os escravos; entre as sinhás-moças e as mucamas; entre os brancos e os pretos. "*Faça-me*" é o senhor falando, o pai, o patriarca; "*me-dê*" é o escravo, a mulher, o filho, a mucama. Parece-nos justo atribuir em grande parte aos escravos, aliados aos meninos das casas-grandes, o modo brasileiro de colocar pronomes. Foi a maneira filial e mais dengosa que eles acharam de se dirigir ao pater familias.[8]

Como se vê, tudo à nossa volta revela, para Gilberto, aquele antagonismo que ele já divisara em Cícero Dias – um Brasil que não é

> de um lado nem de outro mas dos dois – com esse sentido lírico bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de pessoa e animal, de homem e cousa, de macho e fêmea, de santo e fetiche, de azul e encarnado, a que o poe-

6 Idem. Ver todo o capítulo 3, sobretudo p. 142-3.

7 Idem, p. 39.

8 Idem, p. 246.

ta (...) tem de atingir antes de poder interpretar a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo.[9]

Pela originalidade dos pontos de vista, pela maneira inovadora de interpretar o país através dos pequenos indícios, Gilberto Freyre logo se impôs à minha geração. Sobretudo pela determinação com que valorizou o negro em relação ao aborígene. Inventado pelo romantismo, o álibi do indianismo havia resistido com galhardia até a Semana de 22, no início desse século, permanecendo vivo mesmo em obras revolucionárias como *Macunaíma*, a *Antropofagia* e formulações abastardadas como o movimento da *Anta*. Gilberto deu um golpe de graça nessa sobrevivência despistadora, demonstrando a importância muito maior da cultura africana. E embora não seja possível desmistificar do dia para a noite um preconceito arraigado, pode-se afirmar, sem exagero, que a partir dele a discussão sobre a mestiçagem brasileira não foi mais a mesma.

Gilberto nos fascinou ainda pelo estilo literário admirável, o senso de composição, a relação extraordinária que mantinha com as palavras – "com as palavras entre si e até as vírgulas e os pontos" – como fazia questão de precisar; pela sensualidade verbal, capaz de harmonizar longos trechos de prosa prousteana com processos enumerativos, colhidos no povo ou nas experiências sofisticadas das vanguardas. Que outro sociólogo ou historiador teria a ousadia de elaborar as sínteses luminosas que ele inventava para definir a colonização portuguesa?

> Colônia fundada quase sem vontade, com um sobejo apenas de homens (...) o Brasil foi por algum tempo a Nazareth das colônias portuguesas. Sem ouro nem prata. Somente pau-de-tinta e almas para Jesus Cristo.

Ou as fórmulas lapidares a que sabia reduzir a decepção da descoberta:

> O Brasil foi como uma carta de paus puxada num jogo de trunfos em ouros.[10]

Mário de Andrade levou algum tempo para ordenar as idéias sobre o Brasil. A correspondência com o grande amigo Manuel Bandeira é um testemunho excelente desse período de perplexidade e reavaliações que vai de 1925 a 1927, quando está empenhado em combater a Europa, *esquecer* Portugal e, em seguida, encerrar a fase que apelidara com ironia de "nacionalismo de estandarte". Está desgostoso com a acolhida fria, quase indiferente feita a seu ro-

---

9 *Brasil: 1º tempo modernista* – (1917-1929) *Documentação*, op. cit., p. 168.
10 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, p. 138.

mance mais psicológico e cosmopolita *Amar verbo intransitivo* – que ele considera, no entanto, uma realização importante – e aguarda o aparecimento de *Macunaíma* e *Clã do jaboti*, ambos no prelo, para se dedicar a trabalhos que deseja recatados e esteticamente independentes.

É neste momento de transição que devemos situar um episódio decisivo em sua biografia intelectual: as duas viagens que realiza ao Norte e Nordeste do Brasil, em 1927 e 1929, cujos relatos, reunidos em *O turista aprendiz*, só virão a público em 1976, trinta e um anos depois de sua morte. São as duas únicas travessias longas que faz em toda a vida e ele as realiza aos trinta e quatro anos, quando é um escritor conhecido e já traçou as coordenadas do destino. Há um detalhe importante que deve ser ressaltado. Enquanto as viagens de recreio da burguesia seguiam, invariavelmente, a rota Brasil-Europa, esta viagem invertia o itinerário internacional. Ao se dirigir do sul europeizado para o Nordeste e a região amazônica, Mário de Andrade não visava apenas identificar-se com a diferença brasileira, mas confrontar duas imagens diversas do Brasil: a que ele forjara no gabinete através de uma infinidade de leituras – e de certo modo fixara em *Macunaíma* – e a que pretendia elaborar agora, a partir do contacto direto com a realidade. Se para esclarecer o que desejo afirmar me permitem uma analogia com a pintura, eu diria que, naquele momento, Mário de Andrade era protagonista de uma experiência, semelhante à dos pintores impressionistas, que na segunda metade do século XIX, na França, desgostosos com a estética imposta nas escolas de belas-artes, abandonam o ateliê e saem para a natureza e a execução junto ao *motivo*. É um Brasil visto pela primeira vez ao ar-livre que Mário de Andrade pretende enfrentar, quando em 1927 toma no sul o *Pedro I*, contorna o litoral até o extremo norte e, já numa embarcação fluvial, sobe "pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega"[11]. *O turista aprendiz* é o registro dessa aventura extraordinária.

Pelas anotações de viagem, registradas desde o bota-fora da Estação da Luz, em São Paulo, sabemos que Mário partiu tenso e agoniado, como quem se encontra no limiar de uma experiência decisiva. "Estou sorrindo, mas dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto", confessa numa frase reveladora. Todo o início da travessia marítima é dominado por um sentimento curioso de insegurança, como se estivesse sendo disputado por duas personalidades em conflito. "Faz uns seis dias que vivo em dois homens", registra no caderninho de notas que traz sempre à mão. À medida que o navio avan-

11 Subtítulo humorístico que o autor acrescentou ao título do livro.

ça, rumo a um país desconhecido, ele se esforça para recobrar o equilíbrio e se reunificar. Ou antes, "perder o caráter de uma vez", "dissolver" a personalidade originária para poder ingressar em outra realidade, sugerida pelas "delícias refinadas da tonteira", pelo "som de chuva das ondas". Lentamente vai acrescentando à embriaguez espontânea, provocada pelo balanço do mar, o artifício eficaz do álcool e do sedol. Sente, aos poucos, que "se desumaniza", principalmente "se desoperariza". "Perco esta parte de operário que tem em mim, tão vasta e muito nobre – a melhor parte de mim", comenta. Finalmente anota, com extraordinária lucidez: "Perco o sul de minha personalidade".[12]

Quando chega a Salvador verifica que a "memória literalista da inteligência" já o abandonou. E é reduzido à "memória do corpo", a uma percepção nova, cuja "simultaneidade é feroz" lembra o "cinema alemão", que avista a cidade:

> Parece incrível que se tivesse construído uma cidade assim... Ruas que tombam, que trepam, casas apinhadas e com tanto enfeite que parecem estar cheias de gente nas janelas, o barulho nem é tamanho assim porém dá impressão de enorme, um enorme grito.[13]

Ao deixar a embarcação marítima e penetrar no continente pelo rio Amazonas, registra que já não tem mais controle sobre si mesmo e está se deixando abater pelo "êxtase" e pela "volúpia". A caminho de Manaus escreve a Manuel Bandeira uma longa carta, comentando detalhadamente a "vida de pura sensibilidade" a que se entregou:

> O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei com uma volúpia que nunca possuí à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele poucadinho necessário pra realizar em dados ou em bases de consciência o que os sentidos vão recebendo. Estou completamente animalizado.[14]

Como se vê, ele está consciente de que a primeira parte da viagem se caracterizou, sobretudo, pela renúncia à razão; pelo esquecimento gradativo de tudo o que, até aquele momento, lhe havia norteado a vida – a saber, os conceitos abstratos, as normas de conduta, as decisões dos projetos. O contato com a realidade inesperada de seu país, como que restaurou nele um estado de inocência, de disponibilidade perceptiva, e é nesse enquadramento novo e despo-

---

12 ANDRADE, Mário de. O *turista aprendiz*, op. cit., p. 210.

13 Idem, p. 213.

14 Idem, *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958, p. 166.

jado que, de agora em diante, tem de ir organizando, lentamente, as impressões. Por isso registra tudo com o rigor metódico de quem está refazendo o saber: o gosto das frutas, a variedade dos cheiros, a sutil variação térmica da atmosfera:

> Esta variedade infinita de calores amazônicos. Batia um calor fresquinho no furo. Ontem, depois da chuva, bateu um calor tão frio que as mulheres daqui se cobriram. E dizem que lá dentro, quando estivermos de fato no coração do imenso rio, tem madrugadas tão úmidas que a gente chega a tiritar de calor.[15]

Indaga do paladar das frutas, tentando definir, indeciso, o gosto insólito, inconfundível, de cada uma delas:

> Nesta noite provei sorvete de graviola. Esquisito (...) a graviola tem gosto de graviola mesmo, isso é incontestável, mas não é um sabor perfeitamente independente. É antes uma imagem, uma metáfora, uma síntese apressada. É a imagem de todas essas ervas, frutas condimentares, que, insistindo são profundamente enjoativas. Não chega a ser ruim, mas irrita.[16]

Se esforça, com simpatia, para aceitar o "ruim esquisito", o sabor selvagem, tão diferente do gosto familiar, doméstico, das frutas européias. Quando prova o açaí, se detém indeciso, confuso como um jovem polido tendo de opinar sobre uma moça feia:

> O açaí não chega a ser ruim (...) Pousa macio na boca da gente, é um gosto de mato pisado, não gosto de fruta, de folha. E logo vira moleza, quentinha na boca, levemente saudoso, um amarguinho longínquo que não chega a ser amargo e agrada. Bebida encorpada que, por mais gelo que se ponha, é de um quentezinho amável, humilde, prestimoso. É um encanto bem curioso o do açaí! (...) A gente principia gostando por amabilidade e depois continua gostando porque tem dó dele.[17]

E como descrever – ele tão sensível ao aspecto visual da natureza – o colorido do mundo equatorial, inundado de luz? Existirão matizes, gradações, capazes de resistir ao "branco feroz, desesperante, luminosíssimo, absurdo, que penetra pelos olhos, pelas narinas, poros", como o que o surpreende em Marajó? Como apreender as cores na rapidez vertiginosa do crepúsculo?

> Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se

---

15 Idem, O *turista aprendiz*, p. 64.
16 Idem, O *turista aprendiz*, p. 84.
17 Idem, O *turista aprendiz*, p. 183.

sabia pra que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilás e azul, depois negro e encarnado se definido com furor. Manaus a estibordo. As águas negras por baixo.[18]

E a súbita revoada dos pássaros na boca do lago Arari?

Garças, garças, garças, uma colhereira dum rosa vivo no ar! E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhos, rosas, brancos mesclados, batidos de sol nítido.[19]

Tudo lhe parece tão novo e diverso, que ele às vezes pára, "hesitando em contar certas coisas, com medo que não acreditem".

Desde as dunas do Nordeste ele vem cedendo à presença impositiva do mundo exterior, vem cedendo à vida equatorial, tão mais objetiva que a vida do Sul. Tem a impressão que no Norte a parte resguardada das coisas e das pessoas desapareceu, e tudo surge como que "revestido de uma epiderme violenta, perfeitamente delimitada, sem mistérios". Talvez por isso, por causa dessa "franqueza", dessa "sensualidade contagiante de contacto" que envolve tudo e ele procura preservar, quando depara, na beira do Jutaí, com as índias aculturadas que se aproximam do navio em suas embarcações, pode senti-las em perfeita sintonia com a sua sensibilidade de ocidental. Isentas de qualquer avaliação de exotismo, lindas e femininas em seu "tipo asiático perfeito", em sua "fineza esplêndida de linhas". E é com naturalidade, quase com enlevo que lhes descreve a vestimenta, "a saia apertada na cintura nua, a espécie de blusa encarnada (...) que caía solta em pregas até o ventre (...) só tapando os seios", o babado que, cobrindo os ombros, deixava "o costadinho de fora". Como se descrevesse a roupa de uma amiga, nada que se assemelhasse à "preocupação impertinente com o sexo" que, em outros escritos, ele reprovou no olhar cúpido dos primeiros cronistas e viajantes.

À medida que tenta se identificar de corpo e alma com o país, surpreendendo-o à luz do ar livre, sente crescer a suspeita antiga de que a acomo-

---

18 Idem, O *turista aprendiz*, p. 133.
19 Idem, O *turista aprendiz*, p. 176-7.

dação entre nós da cultura européia não foi uma solução feliz. O registro que faz, no caderninho de bolso, a 18 de maio, exprime bem esta perplexidade:

> Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castroalves. E esta prénoção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes (...) E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical (...) Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java (...) Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.[20]

A idéia de que a transposição para os trópicos de um sistema de referências tipicamente ocidental não se harmonizava à realidade brasileira é expressa por Mário de Andrade em vários trechos das anotações. Não só de maneira explícita, como na passagem que acabei de citar, mas numa série de referências indiretas, alusões, parábolas, pequenas alegorias satíricas e mesmo episódios reais levemente dramatizados. Detenhamo-nos em duas destas exemplificações.

A primeira é a *monografia humorística* de suposta tribo indígena da Amazônia – os *Do-Mi-Sol* – cujos traços culturais se dispõem de modo simetricamente oposto aos nossos.[21] Estes índios constituem uma espécie de matrecracia comunista, em que a distribuição coletiva das ocupações tem por base, curiosamente, a injustiça, para que nunca na tribo haja nas contendas razão plausível de queixas. Os *Do-Mi-Sol* possuem uma mitologia francamente demonológica e, como não conhecem o conceito do Bem, não cultuam nenhuma divindade boa. Além disso, embora possuam a fala, não se comunicam, como nós, através do som verbal das palavras. Isto é, fazem justamente o contrário, dando sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. Possuem, por esta razão, um número muito maior de sons que os da nossa pobre escala cromática, sendo freqüente descobrirmos em seu discurso o quarto-de-som, não raro o quinto-de-som e, na prosa dos membros

---

20 Idem, p. 61.

21 Idem. Os *Do-Mi-Sol*, inicialmente designados como os *Pacáas novos*, são descritos às p. 90-3, 127, 140-1, 158, 161-2 e 164.

mais eruditos da tribo, como por exemplo, os filósofos, palavras em que entram os sexto-de-som. A relação que os *Do-Mi-Sol* mantém com o pudor é em tudo oposta à que adotamos, pois fazem em público as necessidades e os demais atos que reputamos privados, mas em contrapartida fecham-se na mais absoluta intimidade, para realizar escondidos as refeições. Originariamente os *Do-Mi-Sol* descendem das preguiças. Ou melhor, da luta milenar entre guaribas e preguiças, em que os últimos foram vencedores.

Esta historieta, que procurei resumir, não desempenha n'O *turista aprendiz* um papel apenas ornamental. Sugerida pela experiência extraordinária da viagem, ela tem como objetivo nos alertar para a relatividade dos códigos, sempre abertos para leituras alternativas. À semelhança dos estratagemas óticos, postos em voga pela psicologia-da-forma – em que num desenho intrincado podemos ler, indiferentemente, a figura como fundo e o fundo como figura – Mário nos força através deste exemplo a apreender um traço que supúnhamos natural, como aberrante, e uma aberração como um simples traço cultural. Assim, o mundo de cabeça-para-baixo que nos é descrito aqui antecipa e reforça, como veremos a seguir, o episódio do maleitoso, que irá encerrar a viagem e a longa meditação sobre o Brasil.

Neste segundo episódio[22], quase um apólogo, Mário de Andrade relembra com minúcia, a impressão profunda causada nele e nas companheiras de viagem pelo moço comido de maleita que, em certo momento da travessia fluvial, sobe no vaticano para negociar com as autoridades da embarcação as peles de borracha de seu seringal. O *Vitória* descia o rio Madeira, já na volta a Belém, e havia parado na boca de um igarapé, numa dessas tardes "incomparáveis" do Norte, de "pasmaceira, de êxtase" – como ele as define – em que o ar se impregna de religiosidade. Eis que na curva do rio, saindo do silêncio e do mistério, surge da selva uma embarcação, avançando pesada na batida dos remos. É um casco com seis remeiros, que traz na proa o chefe da tripulação e, viajando em pé, no barco oscilante, demonstrando familiaridade com a água, um homem de seus trinta anos. A barba feita, o terno de linho branco muito limpo, a "sensação firme de decoro" que transmite, o "ar de soberbia", revelam que era dono ou filho de dono de seringal. A pele morena, muito pálida, traía a maleita.

O narrador descreve com respeito e admiração o comportamento do moço que, alheio à curiosidade que provoca, sobe a bordo para tratar dos recibos e faturas e, indiferente a tudo em redor, indiferente à beleza civilizada das

---

22 Idem, p. 159.

passageiras, passa sem olhar para ninguém. Apenas, por delicadeza natural, ao se aproximar das senhoras, tira o chapéu nativo de palha e vai-se como veio. Sem olhar. Tentando compreender o que presenciou Mário comenta:

> Possivelmente se tratará de uma substituição de problemas, uma diluição de problemas dentro da indiferença. Ou dentro da paciência. Ou dentro da monotonia, que tem mais objetividade. São quase sete horas e nos comovemos na passagem diz-que dificílima de Marmelos. A imagem do moço me persegue.. Ter uma maleita assim, que me deixasse indiferente.[23]

No conjunto de escolhas apaixonadas, que foi fazendo pela vida afora, o que significa esta declaração final, inesperada? O que significa esse desejo de maleita, que a partir da experiência amazônica se tornou uma obsessão em sua vida? A pergunta merece alguns esclarecimentos.

Inicialmente é preciso esclarecer que, para Mário de Andrade, a maleita não representa a moléstia endêmica, cruel e devastadora, que é preciso erradicar a qualquer custo. No sistema complexo de metáforas, equivalências, substituições que, elaborou à semelhança de um código, para pensar a realidade de seu país e a sua própria realidade interior – a maleita não está vinculada ao sofrimento. Aparece quase sempre reduzida à prostração que se segue às crises de febre e é aceita por ele como um estado de graça, uma etapa inicial de sabedoria. Mas deixemos que o próprio escritor nos esclareça a respeito:

> Assim a obsessão da minha vida, não é o acesso de febre. Nem no acesso de febre se resume a filosofia da maleita, com perdão da palavra. Está claro que o meu desejo é mais elevado. Quero, desejo ardentemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer, com a última revista, o próximo jogo de futebol, o próximo livro a terminar. Desejo a doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambaú com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de *paciências*. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez *sem trabalho nenhum*. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a *prostração* posterior, o *aniquilamento* assombrado, cheio de medos sem covardia, a *indiferença*, a semimorte igualitária [os grifos são meus].[24]

Em resumo: na elaborada constelação de sinais em que Mário de Andrade projeta o seu imaginário, a *maleita* surge como o equivalente à paciência

---

23 Idem, p. 159.

24 O trecho transcrito foi retirado da crônica do *Diário Nacional*, "Maleita I" (8.11.1931, p. 454) In: Mário de Andrade, *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 454.

e à preguiça. Mas à *preguiça organizada* como ela vem descrita na alegoria dos índios Do-Mi-Sol, livre da conotação negativa que a linguagem comum lhe atribui. Agora os dois termos – *maleita* e *preguiça* – se perfilam intercambiáveis, exibindo o mesmo traço distintivo que os identifica: a *indiferença*. Ou melhor, o poder de resistir aos apelos do mundo.

Visto nesta perspectiva, o panteão privado de Mário de Andrade muda radicalmente, quando após a publicação de seu grande livro ele desloca o olhar que havia pousado em *Macunaíma* para fixá-lo no maleitoso. A escolha não era fortuita e resultara do confronto que fizera entre as duas civilizações: uma, voltada para o mundo exterior e dominada pelo ascetismo do trabalho; outra espiritual e mística, indiferente aos bens econômicos e absorvida no mundo interior. Esta última, semelhante às velhas civilizações que haviam florescido no Oriente e na África, talvez fosse capaz de aliviar a "imensa e sagrada dor dos irreconciliáveis" que habitava entre nós e – a seu ver – há tempos vinha alimentando, era impossível de ser realizada na prática, ele procura libertar-se dela dentro da arte. No "Rito do irmão pequeno"[25], escrito poucos anos depois da viagem, ele transfere o paraíso sonhado para a poesia. Para o limbo ou nirvana de calmaria serena, pasmaceira, silêncio, em que na "sonolência dos enormes passados" ainda era possível

> (...) entre palavras e deuses,
> exercer a preguiça, com vagar.

Chegou o momento de retomar, à guisa de conclusão, o paralelismo com que iniciei esta longa análise. Vistos da perspectiva isenta da História, Gilberto Freyre e Mário de Andrade já não nos parecem solidários, como há tantos anos atrás. Gilberto Freyre, por direito ou por escolha, acabou fixando para a posteridade o perfil de aristocrata do Nordeste. Representa bem a ideologia da sociedade agrária da região, ao construir uma interpretação do Brasil muito brilhante mas conformista, e ao adotar, sem reserva, o esquema ocidental de referências, que privilegia o trabalho e interpreta a preguiça como vício. É compreensivo mas não é solidário. Dificilmente encontramos nele um sentimento de frustração diante da sociedade desarmônica que não deseja modificar, da mestiçagem que não diz respeito à sua linhagem e que ele analisa com a lucidez distanciada de um inglês na Índia.

Mário de Andrade, ao contrário, permaneceu o homem urbano do Sul, que sempre foi, avesso aos esquemas prontos e habituado a pôr à prova,

---

25 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955, p. 365-71.

de tempos em tempos, as conquistas que vai fazendo. E se também reconhece que derivamos de uma cultura híbrida e em muitos pontos sem identidade, vê nisso um aspecto negativo, responsável em larga medida pela nossa insegurança e incapacidade de decisão. Tem uma extrema acuidade para apreender os traços característicos de nosso feitio, analisando-os de maneira impiedosa, mas sempre repassada de comovida identificação. Embora não seja cientista, mas escritor, desde moço adotou como norma "saber, saber, saber", apostar por princípio e, se preciso, "jogar tudo numa cartada só". Não para ganhar, mas pelo prazer do jogo. A viagem que fez ao Norte do país, pondo à prova a imagem que tinha forjado no Sul, através de leituras, foi uma das muitas apostas que fez e transformou, fundamentalmente, a percepção que, até aquele momento, tivera do Brasil.

Embora de personalidades muito diversas e vistos freqüentemente como antagonistas, Mário de Andrade e Gilberto Freyre representam num dado momento, duas das posições mais interessantes e fecundas do pensamento nacional. Ambos conviveram desde cedo com a tradição popular e as manifestações de sua terra, e esse enraizamento com o poder revelador da imaginação prestigiou-os sobremodo, junto à juventude de seu tempo. Foi a partir deles que a geração de moços, que entre 1935 e 1940 saía da universidade, ainda não marcada pela especialização, começou a reavaliar o conceito de cultura, de identidade nacional, a discutir com isenção o problema da mestiçagem e os rumos que a arte brasileira devia tomar. As conquistas obtidas eram em geral provisórias e não se apoiavam na segurança racional dos sistemas. Mas, naquele momento de transição entre o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas, delineavam à nossa frente um recorte novo da realidade. Talvez uma *invenção da realidade*, como de tempos em tempos a arte efetua, para renovar o sentimento da divindade, do homem, ou mais humildemente da paisagem.

Post-Scriptum

É provável que Mário de Andrade, meditando sobre o seu país, tenha sentido uma tensão semelhante à que Ernst Bertram viu em Nietzsche, da harmonização e reconciliação dos irreconciliáveis[26]. A meditação que os dois fazem sobre o seu povo é semelhante, e certamente não foi por acaso que, em dado momento de sua trajetória intelectual, Mário de Andrade abandonou a

---

26 BERTRAM, Ernst. *Nietzsche – essai de mythologie*. Trad. de Robert Pitrou. Paris: Les Éditions, 1932.

formação francesa e se voltou, como corretivo, para a cultura alemã. A multiplicidade informe que Nietzsche reconhece na alma alemã, a impressão caótica que ela provoca em Goethe e Hölderlin, é um pouco semelhante à da alma brasileira, retratada em *Macunaíma*. É curioso que Mário tenha se lembrado dos alemães na fase nacionalista, quando utiliza a temática nacional "à maneira do que fizeram os românticos alemães nos *lieder*, Goethe, Heine, Lenau" – como confessa em carta a Augusto Meyer. E que, como os alemães em geral e Nietzsche em particular, tenha procurado a identidade de seu país no afastamento da Europa, consciente da existência de um antagonismo visceral entre civilização e cultura.

A busca da realidade brasileira – da diferença em relação à Europa – já se encontra esboçada em 1918, no artigo, "A divina preguiça", como lembra Telê Porto Ancona Lopez. A partir daí, em vários momentos da obra, nos ensaios como na ficção ou na poesia, irá opor, sistematicamente, as culturas dos climas quentes à dos climas frios; a mentalidade que ele chama de "paralógica" (do primitivo, da criança, do louco, do brasileiro inculto) à mentalidade lógica do civilizado, do adulto e do europeu. Para valorizar sempre a forma de sabedoria que se exprime na embriaguez e que, a seu ver, alcança na música o seu ponto extremo.

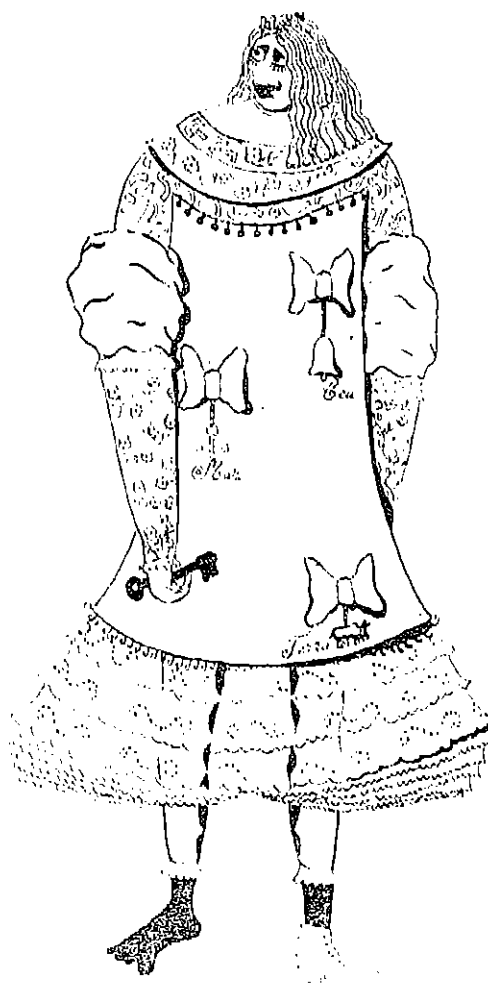
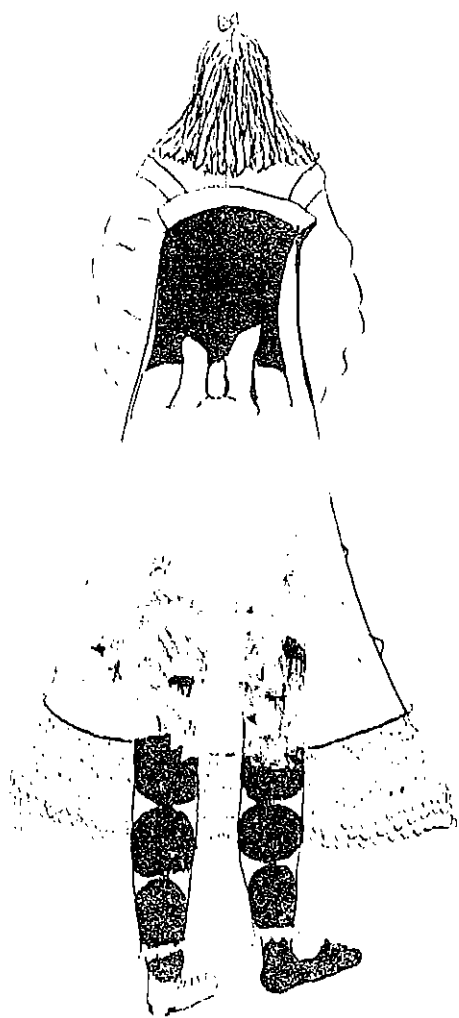
Por outro lado, ele deve ter sofrido, ainda, influência da filosofia alemã de impregnação nietzscheana por via indireta, através da teorização das vanguardas européias, da estética musical e sobretudo de Combarieu, que ele tinha em alta conta.

Bem mais fácil de localizar é a repercussão que tiveram em seu pensamento as idéias do filósofo alemão Max Scheler, sobretudo do ensaio "El porvernir del hombre", aparecido na *Revista de Occidente* [27], que leu assim que chegou da sua viagem ao Norte, na primeira versão, ainda em espanhol. Neste escrito Max Scheler expõe, com muita clareza, o desequilibrado processo cultural que produziu no Ocidente "um tipo de homem sumamente unilateral, dominado pelo ascetismo do trabalho, da ganância, da acumulação ilimitada de bens econômicos". Este poder, voltado inteiramente para fora, e atuando sobre os homens e as coisas, sobre a natureza e o corpo, descuidou-se do domínio interior sobre a vida psíquica. Isto é, privilegiou o *herói ativo*, esquecendo o ideal contrário, o *homem contemplativo*, o sábio, difundido na Ásia, sobretudo no budismo primitivo, que "afronta as dores da existência mediante a arte real da *paciência*" [palavras de Max Scheler].

---

27 "El porvernir del hombre". *Revista de Occidente* (ano v, nº 50, 11.8.1927).

Mário de Andrade deve ter-se entusiasmado com esta conceituação que, ligada a toda uma corrente da filosofia alemã, vinha ao encontro daquilo que, há tempos, queria formular: que o modelo oriental de cultura teria sido mais adequado às condições geográficas do Brasil. É provável que ao conceber o maleitoso como a forma de sabedoria de um homem perfeitamente sintonizado com a paisagem tenha se lembrado de Max Scheler.

Gilda de Mello e Souza é professora aposentada da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Autora de *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* [Duas Cidades, 1979] e *O espírito das roupas: a moda no século XIX* [Cia. das Letras, 1993], entre outros.

[documento]

Cultura pela culatra

José Miguel Wisnik

Resumo O autor relaciona a discussão envolvendo a cultura popular e a cultura erudita, desenvolvida ao longo da obra de Mário de Andrade, com episódio de *Macunaíma* em que o amuleto tribal do herói transforma-se em objeto da coleção (mercado/museu) do negociante enriquecido. A relação permite sugerir um contraponto entre o contexto cultural em que Mário atuava e o contexto cultural contemporâneo.

Abstract *The author relates to the debate concerning popular and scholar culture in Mário de Andrade's work. He considers specially the* Macunaíma*'s episode when the heroe's tribal talisman becomes a piece from the enriched merchant's collection (market/museum). The article allows suggest a counterpoint between Mário's cultural context and the contemporary one.*

Palavras-chave literatura • cultura popular e erudita • Mário de Andrade • *Macunaíma*
Keywords *literature • popular and scholar culture • Mário de Andrade •* Macunaíma

Nota explicativa

O texto a seguir, que ensaia uma breve leitura de um episódio de *Macunaíma*, foi escrito a partir de uma circunstância precisa: o convite para participar do *site* que acompanhou a grande exposição sobre o livro de Mário de Andrade, realizada no SESC Belenzinho em 1999. A situação exigia, de fato, um posicionamento sobre o lugar atual do literário, ali onde o texto modernista, hoje um clássico, tornava-se ao mesmo tempo espetáculo e objeto de manipulação midiática. Por um lado a concepção da exposição, que contava com a imaginação livre e muito viva de Gisela Magalhães, e que presentificava momentos do livro com atores, cenários e grandes espaços, aludia intensamente à narrativa, ao mesmo tempo em que a dissipava, quase que necessariamente, numa espécie de parque de eventos dividido em quadros. Por outro, o *site* propunha uma reapropriação do texto segundo as modalidades do suporte informático/internético, onde se põe em jogo o destino do "livro depois do livro" (tema de pesquisa, aliás, de sua organizadora, Giselle Beiguelman).

Convidado a fazer uma *leitura* de *Macunaíma*, talvez mais como músico do que como professor de literatura, entre artistas gráficos e plásticos, num meio tendente às oralizações e aos letrismos, me vi tomado pelo sentimento orgulhosamente deslocado da revanche verbal, isto é, pelo desejo de devolver o texto a seu meio originário, em que palavras falam com palavras. Daí a escolha de uma passagem do livro (o episódio *A francesa e o gigante*) na qual me pareceu ser possível ler, entre outras coisas, um recado de *Macunaíma* às circunstâncias contemporâneas que cercam a exposição sobre ele mesmo (para esta edição, fiz pequenas alterações e acrescentei notas).

Sem me reconhecer no apologeta dos novos meios nem no literato reativo aos computadores e aos meios de massa, me interessa de fato o livro depois do livro, para além do livro, sempre o livro: transformações dessa que segue sendo a mais complexa das realidades virtuais. E nesse ponto, não há o que temer: a atualidade de uma obra se mostra quando as condições que a geraram, as expectativas e apostas do autor, o chão concreto em que ela se formulou, se deslocam contra ela mas, ao mesmo tempo, graças à sua complexidade interna, a favor dela.

■

Quando escreveu *Macunaíma* Mário de Andrade tinha um projeto estético explícito, no qual a rapsódia do "herói sem nenhum caráter" se inscreve: basear a arte brasileira na cultura popular rural. Isso significava pesquisar lendas, provérbios, repentes, reisados, cocos, aboios, congos e congados para fazer do imenso reservatório do folclore rural brasileiro a matéria-prima e a referência

técnica da cultura letrada. Mário pôs nesse projeto um empenho normativo e doutrinário, como se pode ver no *Ensaio sobre a música brasileira*, onde diz que artista que não se dedicar à formação de uma cultura de expressão nacional com base no folclore é "pedregulho na botina" a ser jogado fora. Pode-se dizer que seu intuito era encontrar o "caráter" de um Brasil "sem caráter" unindo dois mundos separados por um fosso abissal: o da cultura erudita transplantada de base européia e o das culturas populares espalhadas pelo território brasileiro, que testemunhavam a criação inconsciente do povo através dos séculos de colonização.

Tratava-se, portanto, de unir o popular e o erudito, o oral e o escrito, numa síntese que resultaria ao mesmo tempo de muita pesquisa (coisa que ele diz nos textos programáticos) e do pulo do gato da intuição artística (coisa que ele só diz fazendo, nos textos criativos, fora do alcance dos imitadores epigonais que se apegam a receitas).

Friso aqui o detalhe decisivo: para o autor de *Macunaíma* a chave de tudo (que tiraria a produção intelectual da sua irrelevância porque a colocaria a serviço de uma causa nacional) estaria no compromisso da cultura letrada com a cultura popular brasileira, entendida necessariamente como cultura rural, artesanal, anônima e coletiva. Exemplificando: embora encare sem preconceitos, no *Ensaio*, a influência do jazz sobre o maxixe,[1] os objetos de sua escolha crítica não serão propriamente Donga, Pixinguinha, Sinhô ou Noel, músicos do nascente mercado de música urbano-industrial, mas Chico Antônio, coqueiro repentista do Nordeste; não o samba carioca mas o samba rural paulista; não o futebol mas o bumba-meu-boi.

A aposta era discutível, embora isso não fosse evidente nos anos 20: num Brasil que se industrializava, Mário jogou toda a sua intenção programática num projeto de cultura de base artesanal e pré-industrial (em contradição latente com o seu próprio modernismo militante de autor da *Paulicéia desvairada*). Pode-se dizer no entanto que essa escolha expressa nele, mais do que um purismo folclórico (aliás incompatível com as misturas paródicas de *Macunaíma*), o sentimento de uma encruzilhada parecida com aquela que já se aventou sobre *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda: se o Brasil se moderniza deixa de ser Brasil (porque perde, junto com o atraso, as singularidades secretas de sua forma-

---

1 "Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro*, *Aruê de Changô* de João da Gente que é um documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. De certo os antepassados coincidem..." *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p. 25.

ção, expressas no tesouro vivo e perecível da cultura popular); se o Brasil permanece Brasil não se moderniza (e se arrisca a perecer de suas feridas abertas e auto-devorantes)[2].

Oswald de Andrade deu a esse dilema uma orientação positiva: devorando o que o devora, o Brasil seria, quanto mais moderno, tanto mais Brasil (encontramos formulações parecidas nas considerações de Caetano Veloso sobre o Tropicalismo)[3]. Já Mário de Andrade sofre o dilema de uma forma agônica, conflituada e interrogativa. Pode-se supor, lendo *Macunaíma*, que ele sentisse ou intuísse que era preciso entrar na modernidade da indústria sem perder a identidade popular forte, difusa e ao mesmo tempo perpetuamente instável num país paradoxalmente vocacionado para a modernidade (porque sua *identidade* sempre foi inseparável da *diferença*) e sempre incapaz de tornar-se propriamente moderno (porque, entre outras coisas, não põe e não conhece limites, nem ou principalmente os seus próprios). Essa é exatamente, aliás, a ferida do herói "sem nenhum caráter", na sua "dialética rarefeita entre não-ser e ser outro": tribal e moderno, selvagem e citadino, "tupi tangendo alaúde", não tem para onde voltar e nem para onde ir. Pode-se mesmo dizer que não sabe ficar onde chegou, no transe em que se despedaça e se transforma em estrela (e em livro).

Dar forma a esse impasse e a esse enigma, ao mesmo tempo agônico e libertador, é um dom de *Macunaíma*, texto "profético" – no sentido de que diz cifradamente coisas que a realidade não pára de repor.

Agora ao ponto: quando escolheu a cultura popular rural e ostensivamente não-urbana como o *outro* salvador da cultura brasileira, Mário tomou como seu modelo a cultura fora-do-mercado, a cultura no avesso da mercadoria, a cultura como o império da não-mercadoria, produzida pelo artista anônimo e coletivo em oposição à "influência deletéria do urbanismo", onde se misturam as influências estrangeiras e os chamativos comerciais e industriais.

Essa oposição ao mercado (embora não formulada nesses termos) o jogava implícita ou explicitamente para um projeto de Estado: o matrimônio com a cultura popular exigiria uma política de Patrimônio, a pesquisa da cultura folclórica faria com que ela fosse trazida para o Museu (obedecendo àquele dita-

---

2 NOVAIS, Fernando. "De volta ao homem cordial", *Jornal de resenhas* (1.5.1995, nº2, p.2). *Folha de S. Paulo*; Discurso Editorial; USP.

3 "Às vezes algumas afirmações instigantes de Ariano Suassuna sobre o Brasil a mim me soam aparentadas com a famosa frase de Salazar 'prefiro ver Portugal pobre do que Portugal diferente'. Ao contrário, eu penso que o Brasil deve tornar-se o mais diferente de si mesmo que lhe for possível, para encontrar-se." Conferência inédita no MAM, Rio de Janeiro.

me da ordem das coisas segundo o qual, na formulação de Edoardo Sanguinetti na altura dos anos 60, o destino da arte no capitalismo é *o mercado* ou *o museu*).

Cifradamente *Macunaíma* fala, bem a propósito, dos impasses contidos nessa avaliação da cultura: a pedra muiraquitã, amuleto do herói, perdida no mundo tribal, cai no mercado-museu do mercador gigante "comedor de gente". A intriga (mas também o destino implícito do próprio livro e da cultura) gira em torno dessa pedra-de-toque perdida, dotada originariamente de um valor-de-uso mágico (como a arte), e jogada agora numa suspensão sem lugar entre o povo, o mercado e o museu.

Mário sofreu pessoalmente esse drama, e às vezes suspeita-se mesmo que morreu disso: dejetado do Departamento de Cultura que dirigia, no primeiro tranco do Estado Novo, assiste por outro lado, impotente, à mercantilização crescente da cultura. Mas a questão é muito mais do que episódica e biograficamente datada (embora se concretize sempre em relações pessoais): num tempo – o nosso – em que a cultura envolveu-se, *toda*, na esfera do mercado (mídia, marketing, mershandising, patrocínio), e em que nenhum objeto artístico parece poder passar sem a marca de uma logomarca, o projeto fracassado de Mário se realiza exatamente pelo avesso, ferindo a cultura pela culatra.

Senão vejamos.

No outro dia (...) o herói percebeu que xetrara mesmo duma vez e nunca mais que podia aparecer na rua Maranhão porque agora Venceslau Pietro Pietra já o conhecia bem. Imaginou imaginou e ali pelas quinze horas teve uma idéia. Resolveu enganar o gigante. Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina negócios. O outro secundou que sim e que viesse agorinha já porque a velha Ceiuci tinha saído com as duas filhas e podiam negociar mais folgado.

A cena está no capítulo VI de *Macunaíma*: **A francesa e o gigante**. Venceslau Pietro Pietra (mascate imigrante enriquecido, que é também o gigante Piaimã) tem a pedra muiraquitã em seu poder. *Macunaíma* quer recuperá-la mas já fracassou (literalmente frito) na sua primeira incursão ao palacete da rua Maranhão (da qual só se salvou graças aos proverbiais atributos mágicos do irmão mais velho, Maanape feiticeiro). Agora ataca novamente, não mais como caçador do mato (que enfrentasse numa luta tribal o gigante Piaimã), mas metamorfoseado numa curiosa espécie de homem-de-negócios em travesti: travesti-de-negócios. Tudo pela troca das trocas: trata-se (tratante) de falar a mesma linguagem do negociante novo rico, aproveitando o câmbio favorável de macho para

fêmea num roça-roça de sexos implícitos. Voz melíflua e aflauteada pelo **membi** (flauta-tupi) simulado na garganta. O irmão preto Jiguê no papel colonial de "muleque de recado" é transformado, rápido e repente, no objeto urbano-industrial **máquina telefone**. Ainda não há secretária executiva bilíngue: o próprio homem de negócios atende, morde a isca e se propõe e dispõe a negociar com a **francesa** em **randevu** folgazão na casa-de-família vazia, que naquele momento é também casa vazia-de-família.

Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina decoletê úmida e patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo para evitar quebranto. E foi no palácio de Venceslau Pietro Pietra. E Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã comedor de gente.

O jogo de cena: uma verdadeira parafernália de fetiches femininos em strip-tease às avessas. Já de há muito Macunaíma depreendeu pelo espírito da coisa que na cidade tudo é **máquina**: se no mundo tribal cada coisa que existe é habitada por espíritos míticos, na máquina-cidade cada espírito é habitado por coisas, coisas que fazem coisas e coisas que troca-trocam coisas. É certamente a seus olhos (**olhinhos de piá** agora se quebrando lânguidos sob o efeito da máquina-maquiage) um tipo de animismo um pouco diferente do animismo selvagem: em vez de conjurar e esconjurar os bons e os maus espíritos, as coisas, animadas pelo comércio entre as próprias coisas, são máquinas de trocas trocadas pela máquina-dinheiro. Mas aqui o fetichismo do mundo animista e selvagem se confunde com o fetichismo da máquina-mercadoria, pois é tudo sedução do feitiço e *coisa feita*. E no caso da cena acima, quando o herói completa seu trans-vestido de **francesa**, era tanta *coisa feita* (maquinaria de feitiço fetichismo fazendo surgir a mulher fatal dos efeitos dissimulados) que *ela* mesma se defuma com jurema (planta feiticeira) e se inventa para si um amuleto caprichado (**raminho de pinhão paraguaio**) espetado num hipotético lugar metonímico, ideal ou ideológico (**o patriotismo**). Fetichismo do amuleto tribal (a muiraquitã), fetichismo da sedução sexual (o travesti), fetichismo da mercadoria (a coleção do gigante negociante colecionador).[4]

---

4 Tomo a expressão "coisa feita", no duplo sentido sugerido, de uma exposição do professor

(...) Lá chegado encontrou o gigante no portão, esperando. Depois de muitos salamaleques Piaimã tirou os carrapatos da francesa e levou-a pra uma alcova lindíssima com esteios de acaricoara e tesouras de itaúba. O assoalho era um xadrez de muirapiranga e pau-cetim. A alcova estava mobiliada com as famosas redes brancas do Maranhão. Bem no centro havia uma mesa de jacarandá esculpido arranjada com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém, disposta sobre uma toalha de rendas tecidas com fibras de bananeira. Numas bacias enormes originárias das cavernas do rio Cunani fumegava tacacá com tucupi, sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, uma jacarezada e polenta. Os vinhos eram um Puro de Ica subidor vindo de Iquitos, um Porto imitação, de Minas, uma caiçuma de oitenta anos, champanha de São Paulo bem gelada e um extrato de jenipapo famanado e ruim como três dias de chuva. E inda havia dispostos com arte enfeitadeira e muitos recortados de papel, os esplêndidos bombons Falchi e biscoitos do Rio Grande empilhados em cuias dum preto brilhante de cumaté com desenhos esculpidos a canivete, provindas de Monte Alegre.

As relíquias do Brasil: madeiras nobres da mata, artesanatos norte-nordestinos, culinária indígena e urbano-antropófaga, comes e bebes fabricados nos confins da Amazônia, em Minas, em São Paulo, no Sul. O regatão enriquecido Venceslau Pietro Pietra sublimou suas andanças de mascate colecionando o país todo nos objetos indicativos de sua casa-palacete, que se constitui num Brasil em miniatura, e de sua propriedade. A descrição não deixa de ter algo a ver com os próprios saraus e salões de Dona Olívia Guedes Penteado, ou seja, da burguesia industrial do café paulista que patrocinou o modernismo, e nos quais "a cozinha, de cunho afrobrasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de composição" (como nos conta, na conferência sobre o movimento modernista, o próprio Mário de Andrade)[5]. Juntar mercado e museu, indústria e arte, produção e patrocínio, colecionar o Brasil, será um atributo dos Prados, Penteados e Amarais, a oligarquia futurista paulista, mas também mais

---

José Antonio Pasta Junior. Nela combina-se agudamente a expressão corrente, ligada ao mundo do fetichismo animista, com os traços do fetichismo da mercadoria, no qual, segundo a análise de Marx, as "características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho" se dissimulam, assumindo "a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas" ("O fetichismo da mercadoria: seu segredo" O *Capital* Livro Primeiro). É possível vislumbrar aí um caminho de leitura para a trama de fetichismos (arcaico e moderno, mítico, sexual e mercadológico, antropológico, psicanalítico e econômico) que se compõe em *Macunaíma*.

5 "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 239.

tarde, de outro modo, da família do conde Matarazzo, aqui propriamente o comerciante imigrante enriquecido cujo sobrenome ficou associado ao mercado (das indústrias) e ao museu (a Bienal de São Paulo). Esse arquétipo e entidade sociológica paulista reencarnar-se-á por sua vez, em tempos de cultura de massa, em Silvio Santos, protótipo do comerciante imigrante enriquecido, resguardado no recesso do seu império empresarial-midiático, detendo em seu poder o sortilégio do amuleto-fetiche da fortuna dentro do Baú da Felicidade (cuja sede cerca literalmente, com um cinturão engolidor de propriedade-poder, situado no Bexiga, o Teatro Oficina oswaldiano e macunaímico). Algo desse perfil façanhudo, associado a origens e trajetória semelhantes, é por sua vez reconhecível na figura de Paulo Salim Maluf (o qual, e tal qual Piaimã, cada vez que apanha corre invariavelmente para a Europa). Sem falar no poder emblemático de que o acaso investiu a rua Maranhão, residência pessoal do Presidente sociólogo.

Mas não nos confundamos com os vários avatares de Pietro Pietra. No *Macunaíma* ele faz uma aparição chiquíssima, como acabamos de ver na descrição da alcova.

A francesa sentou numa rede e fazendo gestos graciosos principiou mastigando. Estava com muita fome e comeu bem. Depois tomou um copo de Puro pra rebater e resolveu entrar no assunto de chapéu-de-sol aberto. Foi logo perguntando si o gigante era verdade que possuía uma muiraquitã com forma de jacaré. O gigante foi lá dentro e voltou com um caramujo na mão. E puxou pra fora dele uma pedra verde. Era a muiraquitã! Macunaíma sentiu um frio por dentro de tanta comoção e percebeu que ia chorar. Mas disfarçou bem perguntando si o gigante não queria vender a pedra. Porém Venceslau Pietro Pietra piscou faceiro dizendo que vendida não dava a pedra não. Então a francesa pediu suplicando pra levar a pedra de emprestado pra casa. Venceslau Pietro Pietra mais uma vez piscou faceiro falando que de emprestado não dava a pedra também não.
– Você imagina então que vou cedendo assim com duas risadas, francesa? Qual!
– Mas eu estou querendo tanto a pedra!...
– Vá querendo!
– Pois tanto se me dá como se me dava, regatão!
– Regatão uma ova, francesa! Dobre a língua! Colecionador é que é!

Depois da aparição, tão desejada, da muiraquitã, que tem o condão de despertar as profundas emoções que nela se concentram, vem a negociação, desde o início anunciada. A francesa joga *charme* e o regatão regateia, recusan-

do. Fetiche contra fetiche num desenho lógico, mas sem moeda de câmbio capaz de trocar muiraquitã e sexo. No impasse, a francesa rebaixa o mercador: **regatão!** Na resposta, o regatão eleva seu preço e revela a nova chave do seu valor: **colecionador é que é!** Trata-se de um **colecionador célebre**, como ele se apresenta a seguir, tendo mostrado o exemplário inumerável do seu acervo (**Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba**... numa lista sem fim de pedras guardadas no seu **grajaú** sem fundo). Não é difícil discernir um outro sentido nesse **colecionador** literal: a palavra remete à esfera da arte, e o que eram antes as mercadorias do negociante tornaram-se agora peças de museu, funcionalmente apartadas do corre-corre do mercado e suspensas no valor quase inapreçável de sua aura. À parte as mercadorias, o mercador coleciona como que obras de arte, entre as quais, **jóia da coleção**, reina inegociável a pedra muiraquitã (mercadoria que quintessencia o seu valor originário de puro fetiche).

Não há como falar aqui dos quiproquós que se seguem, quando Venceslau quer cobrar à risca as promessas implícitas da **francesa**, que por sua vez afeta surpreender-se com a literalidade do seu Outro (**Será que o gigante imagina que sou francesa mesmo!... Cai fora, peruano senvergonha!**).

O fato é que a cena engraçada capta algo da estrutura das relações que se fixaram no mundo cultural que conhecemos, em que museu e mercado passaram a manter uma distinção muito tênue. Nesse quadro, só temos a ganhar em reconhecer que **gigante** e **francesa** preenchem as funções de patrocinador e patrocinado, curador e curado, entre os quais as noções de arte e cultura estão muitas vezes no lugar do puro fetiche: sedução recíproca que se esvai no jogo de espelhos da vitrine do marketing cultural. Nesse jogo, os artistas vieram perdendo a capacidade da iniciativa, e a cultura curada tendeu a tornar-se, se não é, uma espécie de mal incurável.

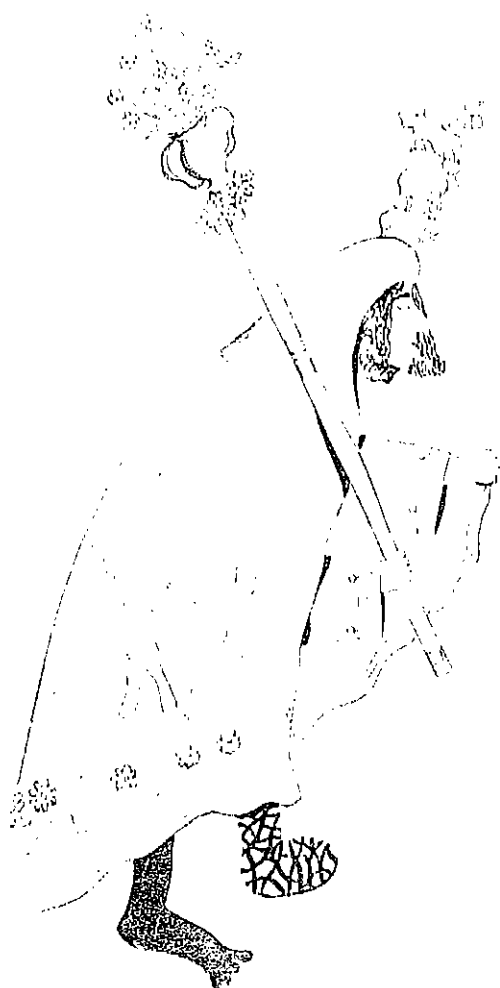
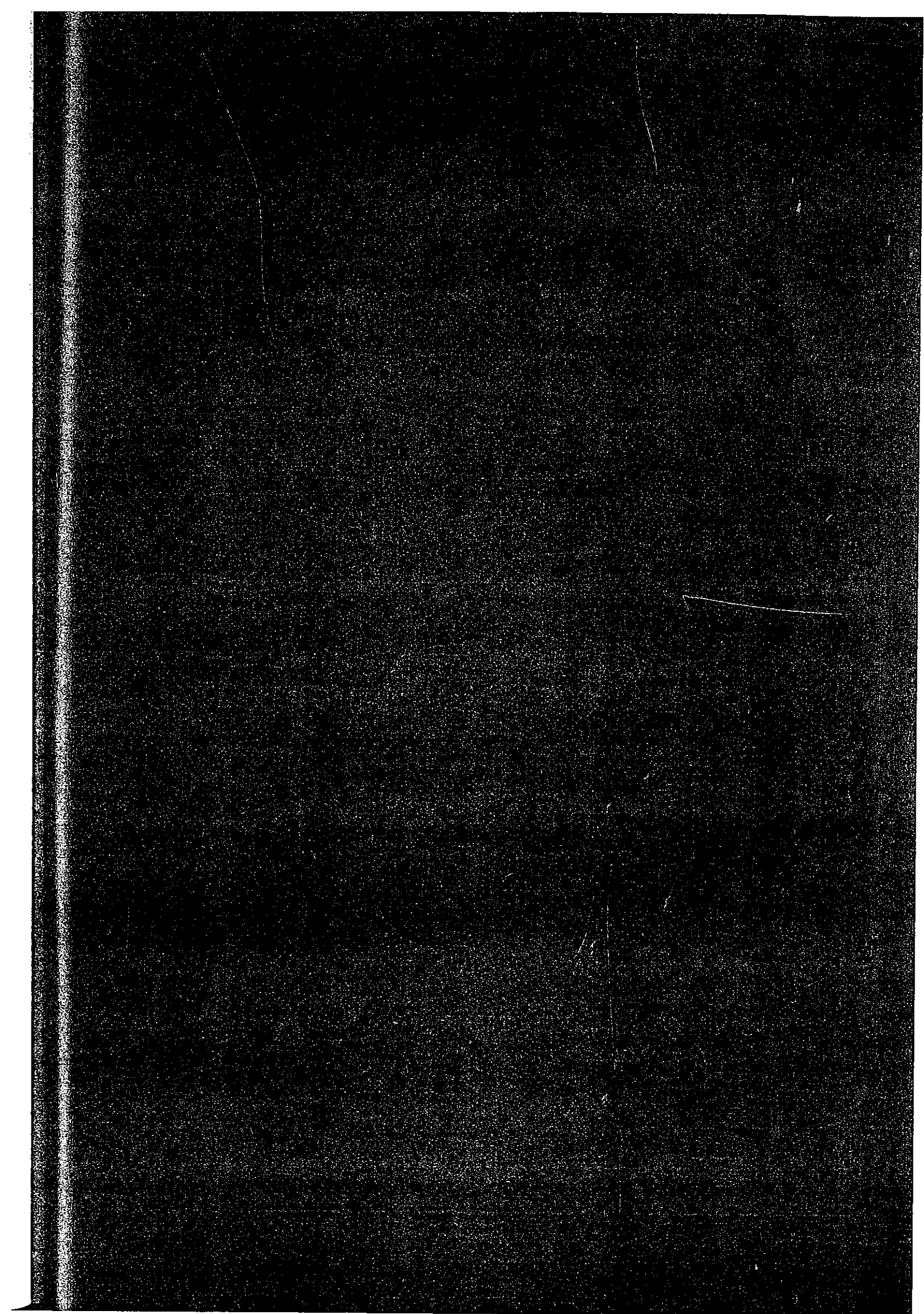
Para mim, no entanto, a questão continua sendo: mirar no valor singular de uso e de troca da produção cultural, naquilo em que esse valor é irredutível aos do mercado e do museu, correndo fora – se não do mercado – de toda espetacularidade vazia. O **brilho inútil** da constelação em que Macunaíma se transformou, banzando no céu solitário, não se confunde com o "brilho inútil" dos fetiches descartáveis que introjetaram a forma mercadoria no âmago do âmago: trata-se de uma inutilidade oposta a esta, aquela que guarda o brilho das coisas vivas e suspensas, estrelas mortas que mandam luz aos vivos porque mantêm os laços tênues e indescartáveis entre o que foi, é e será (ou nunca será) vivido. Os fios em que se dão esses laços podem ser chamados de cultura, e é neles

que se ata e desata, enigmática e escapadiça, a pedra-amuleto objeto-do-desejo e fetiche **muiraquitã**.

Não posso deixar de colocar o colar – feito desses mesmos fios – no meu próprio pescoço, e nem de passá-lo adiante, ao terminar esse texto feito especialmente para o *site* da exposição do SESC sobre *Macunaíma*. Acontece que essa exposição, cheia de vida, de coisas e de coisas vivas, atesta a atualidade do livro, não só porque a exposição fala dele, mas porque – pode-se dizer também – ele, o livro, fala dela. Quando a política cultural de Estado tornou-se anódina, ou confundida com o crivo do mercado, em São Paulo o SESC (Serviço Social do Comércio: **grajaú** sem fundo da coleção do comerciante) tornou-se mercado-museu vivo e agente de uma política cultural "de Estado". O modo singular como isso se deu faz dele uma combinação ambígua de "herói da nossa gente" (agente depositário da cultura que não se confunde com o puro mercado) e de Gigante – há um gigantismo inequívoco nos seus poderes e projetos, não só no tamanho mas na natureza empresarial do poder de fogo (a seu lado, o gigante Itaú Cultural, banco que guarda a pedra no nome, confirma sintomaticamente o mesmo balancê entre cultura e mercado).

Esse comentário final não se pretende *corrosivo* nem *apologético*: trata-se de falar da atualidade *objetiva* de um livro que se torna objeto de consagração mas que, em vez de virar pedra passiva da coleção de clássicos modernistas, continua colocando problema e, como cobra que morde o rabo, o seu e o nosso, renascendo novo de novo. Não é o caso de tentar, aqui, uma análise das vicissitudes atuais da cultura curada. Mas de sugerir que *Macunaíma* contém por dentro um modelo sugestivo de reflexão sobre esta, num momento em que o brilho intermitente da Ursa Maior, "pai dos vivos" na imagem final de *Macunaíma*, tremelica como nunca entre a estrela e o penduricalho.

José Miguel Wisnik é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e músico. Publicou *Coro dos contrários: a música em torno de 22* [Duas Cidades, 1977] e *O som e o sentido* [Cia. das Letras, 1989], entre outros.

As aquarelas de Cicero Dias reproduzidas
nesta seção foram gentilmente cedidas pelo
Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Dos apuntes españoles

EXPRESSIONS FIGÉES

Traje de Luces
Don de gentes
Coger el toro
Paso de desprecio

FOTO

Con su hija menor
y su perrita

Francisco Alvim

Dois enigmas

De barro em barro
Se fez o homem

(Segundo a lei de Deus)

De barro em barro
O homem se fez
Barroco

(Segundo a lei de Minas)

Uma diamantina

De dia
lapida seus diamantes.

De noite
ama seus amantes.

Mário Alex Rosa

Orapronobis

[Tira-teima da cidadezinha de Tiradentes]

Café coado.

Cafungo minha dose diária de Murilo e Drummond.

Lápis de ponta fina.

Lá detrás daquela serra

Estamparam um desenho de Tarsila na paisagem.

Menino que pega ovo no ninho de seriema.

Pessoas sentadas nos bancos de calcário

Dão a vida por um dedo de prosa.

Cada vereador deposita na mesa da câmara

A grosa de pássaros pretos que conseguiu matar

Árdua labuta pra hoje em dia

Pois quase já não há

Pássaros pretos no lugar.

De tarde gritaria das maritacas

Encobre o piano arpejando o "Noturno" de Chopin.

Bêbado escornado no banco da praça.

Orlando Curió cisma um rabo de sereia do mar debuxado no lombo do seu cavalo.

A meia lua

E a estrela preta

De oito pontas

Do teto da igreja

Do Rosário dos Pretos.

Que luz desponta

Da meia lua

E que centelha

Da estrela preta de oito pontas

Do teto

Da igreja do Rosário dos Pretos?

Pra quem aponta

A luz da meia lua

E pra quem cintila

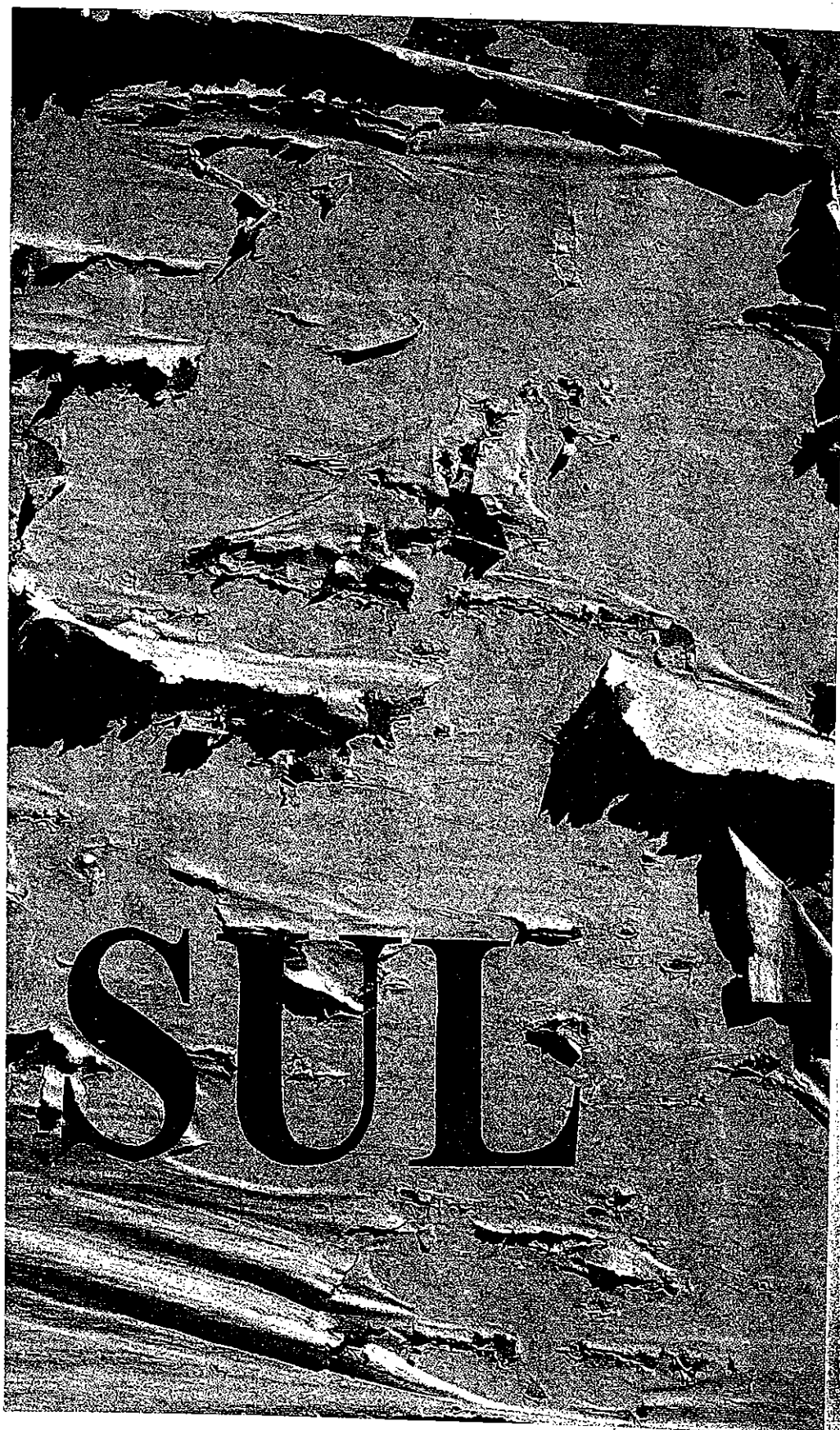
Preta de oito pontas

A estrela desenhada no teto

Da igreja do Rosário dos Pretos?

Waly Salomão

Arnaldo Antunes

João Bandeira

[Av. Dr. Eliseu de Almeida, 3025 - 23.9.1999]

As idéias

Forjá-las pacientemente

Moldá-las esmeradamente

Gravá-las atentamente

Poli-las religiosamente

Mantê-las cuidadosamente

Afiá-las regularmente

Testá-las secretamente

Firmá-las gradativamente

Calá-las sabiamente

Portá-las distintamente

Exibi-las oportunamente

Empunhá-las confiantemente

Aplicá-las exatamente

Repeti-las incessantemente

Experimentá-las profundamente

Utilizá-las mortalmente

João Bandeira

Três variantes sobre um tema eterno

Inscrição

o poeta inscreve
no cristal vivo dos teus olhos
a breve palavra amor

o vento vem
e apaga

|11.10.1993|

Amor em tempos de crise

para José Paulo Paes

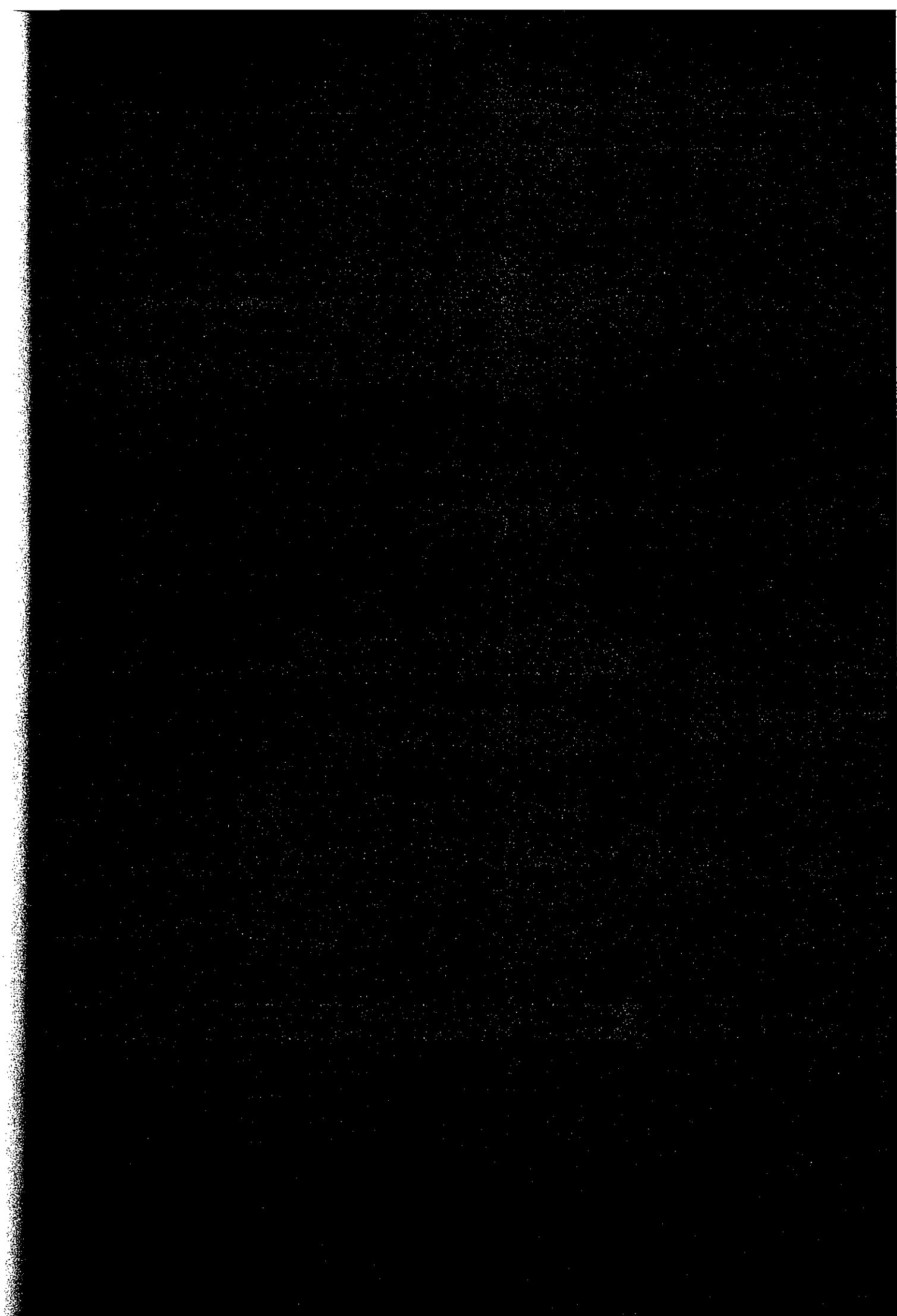
o amor eterno
– aquele que durava a vida inteira
e ainda pedia mais tempo para amar –
foi despedido!

|20.3.1999|

Pedaços

pedaços de ti
ficaram brilhando
em meus olhos

|24.1.1992|

Roberto de Oliveira Brandão

Jaime, um livreiro (1924-1999)

Quando entrei na faculdade ele já era uma das figuras mais conhecidas, com sua mala de couro, postado em frente ao armário metálico abarrotado de livros. Estava ligado a nós desde os tempos da Maria Antônia. Era um veterano. Sem qualquer estardalhaço tornou-se discretamente necessário, sempre dado ao comércio dos livros e da amizade. Fazia parte da nossa paisagem moral: um grande livreiro, uma boa pessoa.

Ultimamente conversando com amigos ninguém soube precisar quando Jaime Marcelino Gomes passou à condição de Seu Jaime. Em vez do protocolar "Sr." todos optaram por esta segunda forma de tratamento, mescla de informalidade e cortesia: Jaime, a seu dispor. Talvez, a disponibilidade para o outro tenha sido um dos principais traços de sua personalidade. A dificuldade de encontrarmos uma obra há muito esgotada tornava-se para ele uma obsessão pessoal: era um pesquisador infatigável, um bibliotecário em período integral, um detetive de faro apurado. Ao contrário da maioria dos livreiros, mesmo quando sabia do nosso extremo interesse em determinado livro, jamais enfiava a faca. Mas deixava brilhar uma ponta de orgulho: o gume afiado da satisfação profissional. Nenhuma vantagem financeira poderia substituir a sensação de que ainda era o melhor.

Todas as manhãs desembarcava com sua frota de livros. Era pontual, polido, civilizado. A abertura do armário correspondia a um verdadeiro ritual: formávamos uma roda de amigos e – em meio a encomendas, confidências e discussões – com um olho namorávamos os livros expostos na mesinha, com o outro, namorávamos as meninas no doce balanço a caminho das aulas. Os alunos atuais, habituados a freqüentar as novas livrarias e navegar na biblioteca, desconhecem a importância da sociabilidade irradiada pelo velho livreiro. Ela transcendia os encontros pelos corredores da faculdade. Vinha logo um convite para, no

final de semana, garimpar raridades na livraria que mantinha nos fundos de sua casa, no Bosque da Saúde. Para ele, nascido na Ilha da Madeira, o silêncio era uma forma de sabedoria. Depois de nos conduzir casa adentro, nos deixava lá longe, vagando na quietude do pensamento. Quando começava a escurecer, servia um bom vinho do porto e, pouco a pouco, nos trazia de volta à praia da conversa.

Recordo-me perfeitamente da última vez que o vi. Estava encostado na parede, desenrolando num caderninho os fios de alta voltagem de sua caligrafia. Quase um cacoete, levou as mãos à cabeça e, deslizando-as lentamente para trás, alisou os cabelos grisalhos. Sob a máscara de português casmurro, levemente irritadiço, escondia-se uma alma dada a misteriosas navegações. Todo fim de ano costumava viajar para Portugal. Também cultivava um grande carinho pelo Rio de Janeiro, e relatava com prazer suas peregrinações pelos sebos. Era um ser reservado, quase recôndito. Até o sorriso era esquivo. O sotaque, trás os montes da serra torácica, vinha pigarreado e desaguava no ar. Certamente muitos o conheceram melhor do que eu, entre eles, Hélio Lopes, autor de *Claudio, o lírico de Nise* (1975), um dos três títulos publicados pela Livraria e Editora Fernando Pessoa, que pertencia a Seu Jaime.

Descubro que pessoas assim, como os livros, vão se tornando raras e cada vez mais difíceis de encontrar. Passei manhãs e tardes inteiras conversando com Seu Jaime. Tempos que a memória agora folheia. Tenho um vago sentimento de gratidão. Alguma coisa na sua figura maciça, limpa e respeitável me comove. Esse velho livreiro, "cum saber só de experiências feito", nos fará muita falta. A notícia de sua morte chegou no final de dezembro. A indesejada não tira férias.

Augusto Massi

[entrevista]

Entrevista com Antonio Arnoni Prado

Essa entrevista com Antonio Arnoni Prado, professor de Literatura Brasileira, da Universidade Estadual de Campinas, foi realizada após o encerramento do curso de pós-graduação, "Literatura e crítica literária na transição para o Modernismo 1890-1922", ministrado no primeiro semestre de 1999, a convite da área de Literatura Brasileira. Arnoni vem se destacando por suas pesquisas em torno do Pré-Modernismo: *1922: itinerário de uma falsa vanguarda* [Brasiliense, 1983], *Contos anarquistas: antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)* [Brasiliense, 1985 – com Francisco F. Hardman], *Lima Barreto: o crítico e a crise* [Martins Fontes, 1989]. Entre seus últimos trabalhos, é digno de nota *O espírito e a letra* [Cia. das Letras, 1996] – tarefa a qual dedicou sete anos –, reunindo em dois volumes toda a crítica literária do historiador Sérgio Buarque de Holanda. Alguns desses autores e temas foram revisitados pelo professor Arnoni nesta conversa.

No seu trabalho *Lima Barreto: o crítico e a crise*, publicado em 1976 e reelaborado em 1989, você procurou combinar análise literária com análise ideológica. De lá para cá, o que mudou no seu método crítico e também em relação à figura e à compreensão da obra de Lima Barreto?

Penso que continuo tentando combinar as duas visões no foco das minhas análises. Ainda acho que a experiência vivida primeiro com os seminários de Antonio Candido na USP e depois com a edição da crítica dispersa de Sérgio Buarque de Holanda – e aqui foram quase sete anos – segue me propondo essa espécie de busca simultânea e sem volta. O que mudou foi a minha compreensão da crítica e da história literária enquanto referência para o percurso das obras, dos autores e do contexto em que eles se cruzam. Nesse sentido, o que a ideologia resumia e aclarava sempre antes do texto, interferindo na seleção dos pontos de chegada, hoje se integra ao que posso chamar de busca paralela da ressonância crítica do processo literário tanto no tempo histórico quanto no hermenêutico. Assim, para retomar esse trabalho, hoje me parece que o Lima Barreto da crise (embora decisivo) talvez seja menos importante que o Lima Barreto da crítica, porque se o primeiro coube com folga na imagem militante que se tinha (e se construiu) dele, o segundo desborda da moldura e segue nos provocando em dimensões tão agudas quanto as de seu inconformismo social e político. Penso aqui no que se poderá avançar ainda em relação, por exemplo, ao crítico literário, ao admirador do teatro, ao inovador do texto jornalístico, para não falar do crítico das linguagens, que os intérpretes de outras áreas vêm às vezes simplificando com uma voracidade de dar medo. Isso alterou a visão que eu tinha tanto do escritor quanto do intelectual. O militante, que, a meu ver, encolheu-se na primeira leitura do tempo histórico, parece-me agora muito mais vivo quando visto na complexidade de seu tempo hermenêutico, apesar das tantas reduções que a sua obra vem sofrendo.

Arnoni, o seu interesse pelo Lima Barreto e, principalmente, pelo Pré-Modernismo surgiu durante os seminários com Antonio Candido. O que foram esses seminários e como seu interesse se voltou para esse período da Literatura Brasileira?

Esses seminários marcaram a vida de toda uma geração. Quando prestei o exame para ser admitido nos seminários, havia somente cinco vagas para mais de sessenta candi-

datos. Nessa época, além de Letras, cursava também Filosofia e Direito. Era um estudante profissional. E aí tem um caso curioso. Eu não estava pensando em fazer o seminário, mas um amigo meu insistia que eu deveria fazer. E foi ele mesmo que acabou fazendo a minha inscrição. No dia do exame, que começaria às 9 horas, acabei chegando atrasado, às 9h15. Por causa disso, o Antonio Candido dizia que havia duas pessoas que se chegassem na hora não havia graça nenhuma: eu e o José Miguel Wisnik. Bom, mas voltando ao seminário, quando vi que tinha passado, eu nem acreditei. Isso foi em 1971.

I Como eram esses seminários?

Lia-se o tempo todo. O Antonio Candido escolhia um assunto para cada aluno e passava as leituras. Por exemplo, numa segunda-feira, ele me pediu que apresentasse na quarta um seminário sobre Propp. Isso fazia parte de uma coisa que não sei se existe mais, que eram os cursos sobre as teorias críticas. Cada um de nós tinha que apresentar um autor. Com Candido, aprendi a ler um texto, a ler os problemas do texto, pois para ele um bom seminário é articulado a partir dos problemas que se encontra dentro do texto e não uma apresentação de toda a bibliografia sobre aquele autor. Ele queria saber o que o aluno achou sobre o tema. A gente não tinha como não se colocar perante os colegas. Além disso, o seminário era um momento em que todos se expunham. Nós sabíamos que cada um estava esperando os problemas apresentados pelo outro para poder discutí-los e discutir os nossos. Por isso, não dava para furar com o grupo. Esse curso, segundo Candido revelou, era um pouco o desenho de um projeto que ele fez em 1972. A idéia dele era pedir um financiamento à Fapesp para estudarmos todo o Pré-Modernismo. Como estava todo mundo sem assunto de tese, ele iria propor os assuntos para cada um de nós: Lima Barreto, Graça Aranha, Augusto dos Anjos ou, na crítica, João Ribeiro. Ele pretendia assim fazer um levantamento de todas as fontes durante quatro anos, mas infelizmente nem todos aceitaram. Porém, eu acabei ficando com todo o Pré-Modernismo. Quinze anos depois, numa conversa, Antonio Candido me disse que eu estava fazendo justamente o que ele havia proposto, pegando assunto por assunto do período. E este ficou sendo o meu tema. E em 2 de fevereiro de 1975, defendi meu mestrado sobre o Lima Barreto.

O que você ressaltaria como traço importante do estudo do Pré-Modernismo? Não seria mais apropriado chamar a literatura pré-modernista de "literatura da vida republicana", sendo que este é o seu traço de união, referente aos dilemas da experiência de uma vida não tutelada?

A meu ver o que há de mais importante a ressaltar no chamado Pré-Modernismo é a profusão de suas dissonâncias. Avanço estético que, anunciado, não se configura, ou configura-se às vezes apenas enquanto programa. Ao mesmo tempo, subserviência aos modelos de fora, ainda que matizada pela figuração retórica do apego à pátria, colada ao esnobismo pelo desdém grã-fino a tudo que não fosse nosso. Virou moda, em toda parte, encontrar novidades e antecipações modernistas nos autores desse período, que entrariam aí como "pré", como se alguém nascesse para ser "pré" alguma coisa. O que importa assinalar no período, no entanto, é que o conjunto dessas dissonâncias continua vivo nos tempos de hoje, na atualidade do Brasil como um país em que a modernidade é também ela um efeito de retórica e de preconceitos. Isso, se você for ver, mudou muito pouco em relação ao que somos hoje. E desdobra a contraparte do Pré-Modernismo não para o Modernismo propriamente, como é hábito julgar, mas para o próprio sistema intelectual do país, se pensarmos no vivo esboço que dele nos traça um livro iluminador como *Raízes do Brasil*, por exemplo. Se você for ver, a derrota do grupo Zut! (tão mal descrita por Gonzaga Duque, em *Mocidade morta*, por exemplo), se por um lado confirma o fracasso de Lima Barreto ou o tom conciliador de um "modernista" como Graça Aranha, está toda no pessimismo retrospectivo da conferência de Mário de Andrade sobre as hesitações e as metas do movimento, em 1942. Sob este aspecto, chamar a literatura do período de "literatura da vida republicana", apesar de uma saída a pensar, pode ser uma redução, porque pelo menos até outubro de 1930 permanece o quadro institucional de normalidade republicana, muito embora o quadro literário tenha se modificado.

O Pré-Modernismo, segundo você disse, anuncia um avanço estético porém não consegue configurá-lo.

Eu acho que no *Diário íntimo* do Lima Barreto tem muito mais teoria e crítica literária do

que em toda crítica que o circunda e que o excluiu. Nele, podemos encontrar o projeto de um escritor pensando como ele vai realizar a literatura dele, qual a relação entre o fato e o ato literário. Ele tinha consciência de que era preciso descartar a linguagem cristalizada da época para introduzir seu estilo pessoal. E o estilo é algo que não está decodificado pela linguagem circundante, feita e acabada. É como se ele dissesse que não queria ser literato, mas sim escritor. Acho que nesses escritos encontramos um ponto alto da consciência crítica daquele momento, mas algo que só pôde ser formalizado depois, pelo Mário de Andrade, já que Lima Barreto era incapaz de articular suas idéias de maneira ensaística. Ele simplesmente as jogava no papel. Mário vai poder dizer essas coisas no "Prefácio interessantíssimo" e no "A escrava que não é Isaura".

Mas quem aponta para essa consciência, contar o Brasil do ângulo da literatura, é o Sérgio Buarque de Holanda. Não seria mais o Brasil visto de cima, como até então se contava. Para o escritor, o país surge, agora, do contato com o mundo das pessoas e através de uma linguagem viva. O escritor vai misturar-se com essa linguagem, reelaborando assim suas imagens. Agora, só a crítica posterior explicou isso de modo claro e distintivo, uma linha crítica que vem de Antonio Candido para cá, passando por Alfredo Bosi e toda uma geração que hoje está afinando esse discurso. Digo isso, pois somente em 1959, 1960, é que nós vamos ter na literatura uma reflexão que põe em ordem as reflexões sobre o Brasil como totalidade pelo viés da especificidade dos problemas literários. E é por esse viés que eu também olho o Brasil e é através dessa linha de crítica que hoje falo de alguma coisa que aprendi.

> No seu primeiro trabalho a ênfase recaiu sobre um autor de esquerda, no segundo, 1922: *itinerário de uma falsa vanguarda*, o foco girava em torno da ideologia de direita. Hoje, dentro do quadro da Literatura Brasileira moderna e contemporânea, onde você encontraria ecos ou uma linha de continuidade desse pensamento conservador?

Na verdade, depois de ter estudado a trajetória marginalizada de Lima Barreto, eu me impus a tarefa de conhecer o universo ufanista e autoritário da direita que o excluía em nome de um projeto nacional por muitos anos hegemônico, como se sabe. O contraponto, para compensar uma parada tão indigesta, foi estudar – à esquerda do projeto

de Lima Barreto – o avanço e a configuração ideológica da literatura e do teatro anarquistas. Dessas incursões, resultaram três livros (ao lado do *Itinerário de uma falsa vanguarda*, incluo os *Contos anarquistas* e o volume *Libertários no Brasil*) e alguns ensaios e artigos nos jornais e revistas. Quer dizer: o quadro das oposições ideológicas me foi imposto pela exclusão de Lima Barreto, e nada mais além disso. Dado que o contexto que se abre em 20 e pega fogo em 30 se alterou demais e, dado que algumas de suas raízes, depois do repique do golpe de 64, desaguaram no conjunto que rodou com a derrocada do muro de Berlim, creio que a polaridade, hoje, não me parece tão visível no horizonte. O processo atualmente é mais fundo, a começar pela capacidade impressionante que o pensamento conservador tem de se modernizar e mudar de lado. Tanto hoje quanto no passado, esse não é um fenômeno estranho à literatura. Basta ver que muitas vozes de radical discordância no passado hoje se afinam pelo filtro elitista dos que selecionam a experiência e fingem não se reconhecer na face triste que a realidade do Brasil de hoje nos revela a cada instante.

Durante seu curso na pós-graduação da USP, no ano passado, você traçou um quadro crítico que veio dos escritos dos pré-modernistas até os trabalhos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Você poderia comentar um pouco o roteiro e alguns aspectos dessa sua linha de pesquisa?

A idéia do curso foi trabalhar com autores do Pré-Modernismo, como Gonzaga Duque, Coelho Neto, João do Rio, Lima Barreto e Graça Aranha. Eles entram no roteiro na medida em que cristalizam a consciência literária desse período. Se pensarmos em *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, percebemos que o foco do livro é o deslocamento da vanguarda, no caso, a das artes plásticas: a luta pela convergência nas relações entre crítica e produção pictórica. A mágoa dos "insubmissos" é que não havia ainda condições para a criação de uma pintura autenticamente nacional e não se valorizava quem se interessasse (como era o caso do grupo Zut!) por ela. O dado novo é que esse tema migra para a ficção, ficção escrita justamente por um crítico. Daí a meu ver o interesse do livro: mostrar como um ensaísta que está sentindo o isolamento dos jovens da sua geração, dá um tratamento ficcional a esse tema de crítica. A questão da onosarquia, que aparece como foco do pessimismo do romance, era ali uma resposta indignada da crítica

a essa necessidade de buscar uma forma própria, com materiais próprios de uma arte própria, cuja criatividade, segundo Duque, foi abafada pela linhagem européia da Academia Imperial de Belas Artes. Tanto que muitos nomes da época desapareceram completamente, o que nos dá uma oportunidade muito viva para retomar a história desse tema e desses destinos. E depois, se pensarmos no desenvolvimento que o próprio Duque deu a sua obra ensaística posterior, podemos avaliar o quanto foi moderno nessa atitude que varia os ângulos e não perde de vista um tema que seria vital para a nossa cultura depois da Semana.

Já no romance A *conquista*, de Coelho Neto, a idéia foi comparar e realizar um balanço da geração que fez a Abolição. Claro que o foco, aí, é a história de uma geração consagrada narrada depois que os fatos ocorreram, com personagens por assim dizer heróicos, gente como Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Coelho Neto. Ou seja: uma literatura que conta a saga de uma conquista político-social pelo viés da ideologia dos literatos da boêmia dourada, voltada para Paris e para o estilo do realismo cosmopolita que imita Eça de Queirós, mas muito próxima do exílio dos "insubmissos" do grupo Zut! no que diz respeito aos preconceitos contra o próprio país. Tudo numa linguagem que encobre o Brasil real reclamando o tempo todo de sua modernização. O pessimismo dos excluídos de Gonzaga Duque em nada difere do otimismo dos eleitos de Coelho Neto. Em ambos a arte e a literatura entram como figurações abstratas em que a meta é o destino singular dos personagens em sua trajetória para se transformar em gigantes. A metáfora do balão do Patrocínio, pode ser um exemplo. Proclamada a Abolição, os heróis se desvencilham do povo a toda pressa e dão uma banana para as massas alvoroçadas nas ruas do Rio de Janeiro. O vôo para Paris, no sonho dos libertadores, é também uma forma de exílio, numa época em que o escritor se profissionalizava e ingressava na Academia.

Entre os dois livros, assim, persiste um vazio que é tão forte na adversidade intelectual do excluído quanto na euforia artificial do boêmio em trânsito para a Academia. Essa preocupação acompanhou os demais tópicos do curso, já que tivemos em pauta toda uma atividade crítica divorciada da ficção, como é o caso de João Ribeiro e a idéia de que não podíamos ter um estilo próprio porque não tínhamos um estilo nacional. Ou de um Nestor Vítor embevecido em Paris e lendo tudo na craveira dos simbolistas, numa espécie de hiato que é jogado depois para 22. Isso para não incluir as trajetórias em tudo opostas de João do Rio e de Lima Barreto, que estiveram no centro do nosso curso.

De que forma surgem esses dois escritores dentro dessa abordagem que você está fazendo?

João do Rio abre no Brasil o desfrute da cultura cosmopolita. Ele é um homem capaz de ler um ensaio de Oscar Wilde e tomar uma frase dali para fazer um conto. Ele modula a ficção com a consciência de que a ficção não é só invenção. É alguma coisa que está ligada à técnica, ao cinematógrafo e a uma série de coisas como o comércio mais bruto. Isso lembra a figura do homem-sanduíche, que ele mostra bebendo cerveja até se arrebentar, para fazer propaganda do produto. É uma questão brutal do ponto de vista de expressar essa idéia, mas como nenhum outro escritor de esquerda pegou. João do Rio mostra a destruição pela apropriação da força de trabalho. Isso, Antonio Candido assinalou em "Radicais de ocasião". Essa ficção ampliou muito o campo da literatura. O relato flagrante entra como gênero ao lado do conto dialogado, que era coisa absolutamente inovadora, como nota o Sérgio Buarque de Holanda, num dos artigos do primeiro volume de *O espírito e a letra*, pondo em crise o perfil da personagem tradicional do Naturalismo, quando o conto tinha uma hipótese a ser provada. Há contos do João do Rio nos quais a gente não sabe onde está o foco descritivo ou narrativo – é uma ambigüidade: pode ser uma parolagem, uma coisa vazia, mas no fundo é um retrato do cotidiano que retoma exatamente a crise do grande personagem do Realismo pós-Machado, quando já se pensa, no Brasil, que não é mais possível narrar uma história com começo, meio e fim. Quer dizer: a história contada como uma iluminação flagrante do fato. Mas esse é um sintoma à direita do sistema literário. À esquerda está Lima Barreto, através dele sabemos que a massa libertada com a abolição virou massa de manobra, que esses negros estão no subúrbio. Com ele, surge uma outra cara, uma outra realidade aparece na ficção brasileira.

É neste ponto que seu curso deu uma virada para a crítica de 22, para a compreensão de todo esse processo.

Veja onde pára o curso. Ele pára em duas pontas. Uma ponta é a consciência crítica de que a ficção tem leis próprias e não tem leitores ou não tem procedimentos. Ou o que vem, vem de fora acabado, que é a questão que o Roberto Schwarz coloca sobre o ponto de vista não só formal, mas sobretudo do contexto. E na outra ponta, uma imagem de Brasil vinculada a pessoas que nós temos que saber quem são. Na passagem para 22,

pode-se buscar em Mário de Andrade exatamente isso. O Sérgio Buarque e o Mário são os dois últimos momentos da nossa trajetória. Nós temos um historiador que quer ser escritor e que por alguma circunstância acabou se convertendo num dos maiores historiadores do Brasil e que tem uma noção de literatura que é absolutamente fundamental, porque é ele quem vai fazer uma radiografia do Modernismo, vinculando-o às fontes da modernidade literária na Europa. Portanto, alguém que conhece a cena literária, mas que não se satisfaz com ela. Esse é um ponto intrigante que enfatizei muito no curso: por que o Sérgio, que foi um militante do Modernismo (inclusive com escritos ficcionais), rompe com 22, joga tudo para o alto e vai embora? Exatamente porque não concorda com o que Raymundo Faoro chamou de "modernistas da ordem". Os "modernistas da ordem" eram seus amigos diletos, aqueles que o levaram para o coração de 22, ou seja, o Menotti Del Picchia e o Guilherme de Almeida, com os quais ele viu nascer a revista *Klaxon*. A modernidade no Brasil, para o Sérgio, estava na América Latina, no salto para o contexto latino-americano. Ele percebeu que havia um buraco, então, ele rompe. E quando retorna, traz *Raízes do Brasil*. Quer dizer, *Raízes do Brasil*, até onde eu enxergo, é uma resposta intelectual dele para o projeto renovador que o levou para o movimento de 22.

I E qual era esse projeto?

Primeiro, passar pelas condições que nos impunham uma forma de pensar o Brasil. Não era simplesmente romper com a linguagem cristalizada do Parnasianismo, da ordem imposta pelo Naturalismo, pelo Neo-Naturalismo, mas atacar – no fundo – essa visão bacharelesca, a visão do bovarismo, da civilização que vai pelo contorno e pelas margens, que não mergulha no coração desconhecido da nossa matéria bruta.

I E que relação você encontra entre o Sérgio Buarque e o Mário de Andrade?

Trata-se de uma questão muito difícil, mas pode-se falar numa relação de inventividade de pesquisa na interpretação dessa matéria bruta. E, sobretudo, uma vocação inédita nos dois para o olhar extenso que intui a multiplicidade de linguagens que conviviam no substrato da nossa cultura. Mário abriu o projeto e fugiu o quanto pôde das interpretações. Nele o abismo era constante e sempre provisório. Lembremos que é um dos

nossos maiores poetas. Sérgio abriu para a síntese e a interpretação numa espécie de diálogo complementar. Tenho a impressão que a obra de Antonio Candido é uma síntese feliz e indispensável no intervalo entre as duas pontas.

Nesse ponto, Arnoni, surge o seu atual projeto. Em que estágio se encontra esse seu trabalho sobre os críticos fundadores da reflexão sobre a realidade brasileira (Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido)?

Ele ainda está muito cru. Mas, a meu ver, Sérgio Buarque e Antonio Candido criam uma nova perspectiva para a nossa história literária. Candido chamou o Sérgio de "meu mestre", juntamente com o Caio Prado Jr. e o Gilberto Freyre. Sérgio ampliou a noção do contexto sem perder a especificidade da linguagem literária. É uma coisa raríssima no Brasil alguém falar do contexto tendo consciência de que a forma que o engendra, significa por si mesma. Muita coisa foi retomada depois por Antonio Candido. De qualquer maneira, há impressão de que Mário e Sérgio se desvestem para encontrar um termo mais ou menos comum: o abismo na escuridão das origens ou a colonização sem raízes no coração da colônia. E Antonio Candido – essa é a minha hipótese – dá uma resposta para isso. Ele transcende os dois pois, tem um conhecimento das relações entre literatura e sociedade, só equiparável ao do Sérgio. Mário, talvez, por ser um artista, não consegue a síntese alcançada por Candido. Ele não arrisca tanto para o lado político, mesmo nos momentos mais candentes da luta ideológica no Brasil. Acho que hoje é preciso ler toda a obra de Mário e de Sérgio, inclusive passando pelo João Luís Lafetá e pelo rebate que Roberto Schwarz faz do Antonio Candido e, só então, conferir um sentido mais amplo a tudo isso. A minha experiência pessoal – foram oito anos de pesquisa –, me obriga a dar uma resposta perante meus alunos e meus amigos.

Qual o seu objetivo nesse projeto?

A minha pretensão está longe de explicar a obra de Antonio Candido. Trata-se apenas de armar uma relação entre textos críticos. Há um caminho literário entre o Sérgio Buarque e o Antonio Candido, inclusive no despojamento de estilo, já que o Sérgio é claramente mais rebuscado. Nesse ponto, há uma relação séria para compreender, digamos, a função da crítica no Brasil que joga, muito claramente, entre a consciência da elabo-

ração e a noção de texto, como saída. Esse critério é bom como análise, mas o texto pede uma saída. E esses críticos oferecem uma resposta.

Ao organizar *O espírito e a letra*, reunindo estudos críticos de Sérgio Buarque de Holanda, você enfatiza a idéia de uma "recriação crítica", a partir da qual poderíamos considerar que as contribuições mais importantes de Sérgio estariam nos ensaios em que ele discute as questões ligadas à linguagem poética. Como avaliar a contribuição de Sérgio no que se refere à relação poesia e crítica?

Acho que a contribuição crítica de Sérgio Buarque de Holanda em relação à poesia do Modernismo não foi ainda avaliada. Sob certo aspecto, ela contextualiza as raízes estéticas do movimento na mesma proporção em que a crítica de Antonio Candido define todo um quadro de referência sócio-cultural para o processo da nossa literatura. A partir de Sérgio, a atividade poética não se desvincula da consciência crítica do texto e talvez esse seu lado não tenha sido ainda suficientemente discutido. Ao dialogar, por exemplo, com a geração de 45, reconheceu em João Cabral a autonomia da linguagem, mas recusou-se a aceitar a paragem na forma como último estágio no vôo do poeta. Tanto valorizou a pesquisa que discordou em mais de uma ocasião, e publicamente, de alguns poetas de 45, sugerindo que fossem além das conquistas de 22, um avanço que a seu ver não admitia mais retrocessos como a volta ao soneto ou à quadra rimada. Pesquisa, no entanto, que, segundo ele, precisava ir além e ampliar as tensões do ser e da vida no itinerário difuso das palavras e das coisas. Ao desenho vazio e preciso do texto corresponde sempre – para Sérgio – o denso intervalo da expectativa crítica que pulsa em qualquer manifestação da vida inteligente. Daí a presença viva do crítico sempre mergulhado nas chaves culturais da poesia e da história literária. Para Sérgio Buarque de Holanda criticar um texto era recompor, no tempo hermenêutico, a própria experiência intelectual de sua construção/invenção no tempo histórico.

Para Sérgio Buarque de Holanda, a relação entre crítica e história só se justifica pela ausência de um "historicismo crítico" e de um "absolutismo histórico". Diante dessa afirmação, como considerar a crítica, hoje, nas suas relações com a pesquisa histórica?

Ao distinguir, como você bem diz, "historicismo crítico" e "absolutismo histórico", Sérgio só quis nos mostrar o erro dos que insistem em separar a crítica da história como territórios que se excluem. Para ele, o crítico e o historiador necessariamente se encontram no sentimento de que "as expressões de cultura são essencialmente mutáveis e não se convertem sem violência em normas adequadas para todos e para sempre" (*O espírito e a letra*). Daí a improcedência do método fechado de leitura que não vem do texto para a vida ou vai da vida para o texto sem a mediação das circunstâncias que se cruzam no momento da elaboração da obra. A articulação de um crítico como Sérgio se dá, como mostrou Antonio Candido, não com a convenção literária ou retórica, mas com todo um ciclo de civilização que a circunscreve. O lado extraordinário de uma perspectiva como esta é que todas as chaves de leitura são simultâneas e atuais na mobilização hermenêutica de um texto, da incursão biográfica à análise sistemática da ordem lógica na articulação das palavras. Quer dizer, se numa ponta Homero dialoga com Guimarães Rosa, na outra, Vico e Gustave Lanson podem complementar uma lacuna de Lacan ou mesmo de Georg Lukács. Aqui a intemporalidade do texto legitima a persistência da sua própria atualidade.

> Arnoni, por que a prosa simbolista é objeto esquecido ou desprezado pela crítica? Em que medida essa prosa – tomando como exemplo Cruz e Sousa, na poesia, e Gonzaga Duque, no romance – poderia despertar o interesse, justamente por ser um objeto "falhado"? Não há certa vantagem no estudo do objeto inacabado no sentido da apreensão estética dos impasses sociais de determinado período? E, aproveitando, a que você atribui o abandono do cultivo do poema em prosa no Brasil, já que, por exemplo, na França, ele teve um papel fundamental no advento do verso livre e da modernidade em literatura?

Não foi só a prosa simbolista, mas o Simbolismo como um todo, que não recebeu da crítica toda a atenção que merecia, ressalvando – é claro – alguns excelentes trabalhos de que dispomos sobre o tema. A verdade é que o Simbolismo parece não ter tido por aqui a importância que assumiu na Europa, onde se diluiu num decadentismo feroz e corrosivo, com fortes conseqüências no projeto das vanguardas, como a gente sabe. Mas a dobra decadentista do simbolismo brasileiro, como vimos no nosso curso, é cheia de

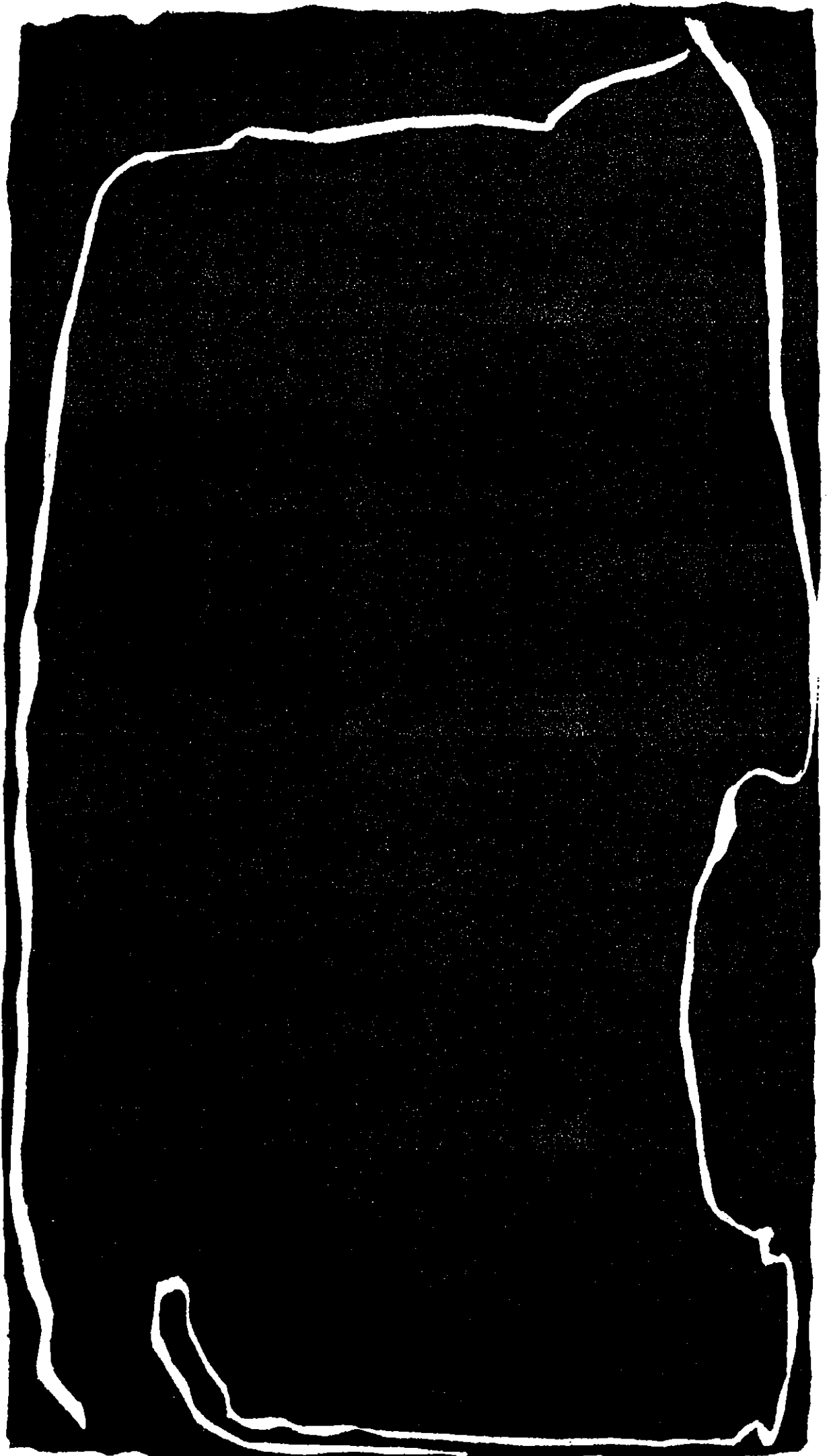
sugestões e merece ser integrada não apenas no contexto ideológico da transformação do papel do escritor e da literatura nesse período, como também na modulação de uma outra subjetividade que põe em crise a rigidez do metro parnasiano, desorganizando os limites mínimos do gênero. E é justamente essa impressão de objeto "falhado" que dá à prosa simbolista uma dimensão de não-lugar que costura a multiplicidade de vozes no narrador-poeta-cronista já longe da torre de marfim, mas ao mesmo tempo um *outsider* no mundo dos maquinismos e das transformações do cotidiano abertas com o novo século. Longe de se impor como um gênero, ela não tem lugar e modo para acontecer, por isso desmancha limites, absorvida com a ampliação do foco literário do poema-conto-crônica, onde passa a caber de tudo. Por isso eu talvez discorde de que o poema em prosa "tenha sido esquecido pelos modernistas", como você propõe. A meu ver – alterada é claro a perspectiva do tom – no Modernismo ele emigrou para a crônica, um gênero de vozes bem nossas que se articulam em falsete, iluminadas pelo senso errático do eu lírico, agora empurrado para a contigüidade do histórico. Quando não, ele permanece onde sempre esteve. Está bem vivo, por exemplo, nos excertos de melancolia que recortam a prosa de um Murilo Mendes ou nas reminiscências que iluminam retratos na escrita circunstancial de um Manuel Bandeira. E (como! e quanto!) nas digressões sentimentais presentes na intemporalidade das lembranças de um narrador como Pedro Nava.

Você acha que estamos nos afastando de toda uma tradição tanto na crítica quanto na criação literária?

Acho fundamental o diálogo com a tradição. Por exemplo, a ficção brasileira contemporânea não está seguindo essa trilha. Não sei se o escritor hoje está preocupado em repensar a tradição e formular uma nova síntese criativa. Essa é uma questão em aberto. Até que ponto esse caos não é uma amputação de alguma coisa que perdemos na evolução social de nossa história recente? Algo que a ficção e a poesia já trabalharam e que, agora, parece uma linha de pesquisa estética abandonada. Essa é uma tarefa nossa, ou seja, reestabelecer os diálogos... Outro dia, conversando com o Alfredo Bosi, ele recordava que era comum ir às livrarias com o prof. Ítalo Betarello, no centro de São Paulo. Ele pegava o Bosi pelo braço: "você precisa comprar esse livro". Ele ensinava a comprar os livros! Quer dizer, alunos e professores tinham uma vivência para além da sala de aula.

E o Bosi me disse que lamenta o aluno ter perdido essa convivência com os professores no âmbito da própria universidade, a seu ver, indispensável à formação intelectual.

Participaram dessa entrevista **Augusto Massi, Eliane Jacqueline Mattalia, Heitor Ferraz, Leila V. B. Gouvêa, Luiz Roncari, Salete T. A. Silva e Simone R. Rufinoni.**

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 124 a 137

[ensaio]

Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis

Luiz Roncari

Resumo Segundo Luiz Roncari, a partir da leitura da obra de Edgar Allan Poe, Machado de Assis teria aprendido um método de investigação e exposição que lhe permitiu criar novas formas de estruturação narrativa. Através da análise do conto "Singular ocorrência", o autor demonstra como as teorias de Poe adquirem forma narrativa em Machado num jogo de ocultação e revelação.

Abstract *According to Luiz Roncari, Machado de Assis would have learnt after reading Edgar Allan Poe's works a method of investigation and exposition which permitted him to create new kinds of narrative structure. Analysing the short novel "Singular ocorrência" the author explains to us how Poe's theories acquire narrative form in Machado's story through a game of hiding and disclosing.*

Palavras-chave conto • forma narrativa • ficção • história
Keywords *short novel • narrative form • fiction • history*

Formalidade

(...) uma gravura representando seis damas turcas (...). Eram seis damas de Constantinopla, – modernas, – em trajos de rua, cara tapada, não com um espesso pano que as cobrisse deveras, mas com um véu tenuíssimo, que simulava descobrir somente os olhos, e na realidade descobria a cara inteira. E eu achei graça a essa esperteza da faceirice muçulmana, que assim esconde o rosto, – e cumpre o uso, – mas não o esconde, – e divulga a beleza.

[*Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis]

Machado de Assis foi leitor e tradutor de Edgar Allan Poe ("O corvo"), mas a influência do primeiro grande contista moderno na sua obra está ainda por ser estudada. O que me parece é que Machado aprendeu com a leitura de Poe uma espécie de método de investigação e de exposição que lhe permitiu pensar em novas formas de estruturação da narrativa e, com isso, de relacionamento com o leitor. Um modo de envolvê-lo num jogo de esconder e revelar, sem que o leitor se desse conta do quanto ele próprio estava sendo imitado, e assim, ludibriado e esclarecido ao mesmo tempo. De certa maneira, o que Poe tematizava, Machado aproveitava no plano da forma. Ele criou um tipo de espelho que mostrava o deformado de modo tão evidente e familiar, que o leitor já não se espantava com o monstruoso das deformações. Ele enxergava o próprio rosto doente com uma tal naturalidade, que não se satisfazia só com o refletido em primeiro plano, o imediatamente visível e palpável, e procurava atingir, com o seu olhar exigente e penetrante, algo mais profundo do que o grotesco da própria imagem e situação. Através de pistas instigantes e desviantes, ele tinha então o seu olhar atraído para o enigmático dos planos mais profundos, arquitetados pela ficção. O objetivo deste trabalho[1] será o de mostrar, analisando um de seus contos, "Singular ocorrência" como Machado deve ter aprendido esse método com a leitura de Poe.

---

1 Devo este ensaio à minha participação no exame de qualificação de Flávia Miari Bolaffi, em 1995, que desenvolvia sua dissertação de mestrado sobre "Singular ocorrência". Eu havia lido o conto no final da década de 70 e o que mais me impressionou e nunca me saiu da lembrança foi a expressão: "nostalgia da lama", soando esta "lama", para mim, como algo ambíguo, também atraente, mais que

Para o autor carioca, a ficção ultrapassava o plano da imaginação, ela era usada também para esconder e revelar, ao mesmo tempo, uma visão aguda do real, e esta era mostrada onde ninguém pensaria em procurá-la, como se o autor a colocasse na moldura e não na tela do quadro. Na literatura de Machado, o modo de ser social é exposto com tal naturalidade, que acaba se tornando transparente, como um espelho que não refletisse e a atenção do leitor fosse desviada para os planos mais profundos, porém muitas vezes secundários, para a busca da verdade da história no fingido e inventado.

Entretanto, o que se passa no conto "Singular ocorrência" parece ser apenas um exercício preparatório para algo maior, desenvolvido no *Dom Casmurro*, onde o tema histórico da *suspeita* na vida social brasileira fica encoberto pelo da *traição conjugal*. De novo, pelas mesmas técnicas, os olhos do leitor são desviados do histórico-social para o divertimento do romanesco e da ficção, embora haja aí mais equilíbrio entre uma camada de significação e outra do que no conto.

O novo método de investigação

Edgar Allan Poe, no conto "A carta furtada", desenvolve, junto com a trama, uma nova teoria da investigação policial, fundada agora não sobre princípios rígidos, mas a partir do conhecimento e da compreensão do transgressor. Como na perseguição do rato pelo gato, leva vantagem quem conhecer melhor o outro e puder prever os seus truques. Nessa competição, o primeiro princípio passa a ser o da desconfiança,

---

o sujo e a sarjeta. Somente vinte e cinco anos depois, ao relê-lo, me ocorreram as principais idéias deste trabalho. O que, porém, contribuiu para que elas se efetivassem foi a leitura dos textos de Roberto Schwarz, particularmente, *Um mestre na periferia do capitalismo* e "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*". Não será difícil encontrar aí as fontes das minhas interpretações. Há pouco, o crítico português Abel Barros Baptista, numa entrevista ao jornal *Folha de* S. *Paulo* (*Mais!*, 29.3.1999) classificou essa orientação, que vem desde os trabalhos de Helen Caldwell, de "o paradigma do pé atrás". Mas com quantos pés atrás e desconfiança não deve o crítico apreciar a literatura para não se deixar enganar pelo canto da sereia? Pensei comigo. Entretanto, no que foi exposto na entrevista, não se observa um passo à frente no estudo da difícil relação da obra de Machado com o universo literário e cultural de que faz parte, e que vale a pena investigar.

pois tudo pode ser justamente o seu contrário. Em resumo, a trama é esta: numa noite, enquanto Augusto Dupin e seu amigo fumavam cachimbo de espuma e meditavam, acompanhando as volutas da fumaça no gabinete de estudo, no bairro de Saint Germain, eles são procurados pelo chefe de polícia parisiense. Ele vem pedir ajuda para a solução de um caso "extraordinariamente esquisito"[2], que, Dupin, antes de saber do que se trata, já o considera "simples e esquisito" e, um pouco mais adiante, reconsidera: "Talvez o mistério seja um tanto *demasiado* claro". Com isso, Dupin já expõe a lógica com que trabalha: a da desconfiança e da inversão, de modo que o aparentemente simples pode conter o seu mistério e este pode também estar apoiado na simplicidade.

O caso é o do roubo de uma carta do gabinete de uma senhora importante da Corte, pelo Ministro D***, cuja posse, pelas informações que continha, dava-lhe ascendência sobre a respectiva pessoa, e tornava-se num trunfo em suas mãos, no jogo de poder da Corte. Ficando evidente quem a havia roubado, a senhora recorre ao chefe de polícia para recuperá-la. Este usa de todos os recursos, policiais e técnicos, para reavê-la, mas em vão, pois, por mais amplos e sofisticados que fossem esses recursos, eram previsíveis, portanto, passíveis de serem driblados pelo Ministro. Dupin parte do seguinte princípio: o de que, antes de se estabelecer uma estratégia de busca, deve-se conhecer a pessoa contra a qual se bate. O Ministro em questão era também poeta, o que tinha levado o chefe de polícia a considerá-lo "estar só a um passo do maluco". Porém ele era também matemático, o que poderia tê-lo levado a agir guiado por princípios abstratos gerais, como os da Matemática. Mas o que ocorria era que o seu ser poético corrigia o matemático, fazendo-o dar atenção também às situações concretas particulares. Portanto, não agia nem como maluco nem por princípios previsíveis:

> Conheço-o – diz Dupin –, contudo, tanto como matemático quanto como poeta, e minhas medidas foram adaptadas à capacidade dele com referência às circunstâncias que o rodeavam. Sabia também que ele era um cortesão e um ousado intrigante. Um homem assim, pensei, não podia deixar de ser conhecedor dos modos comuns de agir da polícia.

---

2 POE, Edgar A. *Ficção completa, poesia e ensaios* (org., trad. e notas de Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 171-86.

A partir do conhecimento do adversário e do que este sabia dos métodos inflexíveis da polícia, Dupin procura deduzir qual seria a sua prática e como procuraria enganar os seus perseguidores, disfarçando a carta e tornando-a o mais visível possível. Pressupondo que a polícia, acreditando-a escondida, a procuraria nos mais difíceis recônditos, o Ministro deixa-a no lugar mais à vista, onde seria mais provável se guardar uma carta: num porta-cartão pendurado na lareira. Dupin, identificando a forma de raciocínio do Ministro, usa de alguns artifícios e consegue recuperá-la.

Junto com a trama, Poe expõe também uma teoria da investigação, de tal modo que o desenvolvimento da intriga acaba se transformando numa demonstração prática da sua eficácia. Essa teoria se baseia no que já foi esboçado acima: na desconfiança da aparência, que pode indicar justamente o seu contrário, mas, ao mesmo tempo, na necessidade de se dar também atenção e importância a ela, à aparência: saber reconhecê-la e conseguir decifrá-la, pois é através dela que se pode chegar à verdade procurada. Depois de percorrer um caminho complexo, que não vem muito ao caso aqui, ele o exemplifica com o jogo do mapa:

> Um parceiro, que joga, pede ao outro para descobrir uma dada palavra, um nome de cidade, rio, estado ou império; qualquer palavra, em suma, sobre a matizada e intrincada superfície do mapa. Um novato no jogo procura, geralmente, embaraçar seus parceiros dando-lhes os nomes de letras mais miúdas, mas o veterano escolhe palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa. Estes, como os letreiros e tabuletas de rua, com grandes letras, escapam à observação pelo fato de serem excessivamente evidentes, e aqui a inadvertência física é precisamente análoga à inapreensão moral *por meio da qual o intelecto deixa passar inadvertidas aquelas considerações, que são demasiado importunamente e demasiado palpavelmente evidentes.*

Os grifos são meus, pois é dos costumes e das suas deformações que trata o conto de Machado que veremos. Como o chefe de polícia não tinha sido capaz de decifrar o seu opositor, tal qual Dupin o havia feito, ao reler com os olhos da desconfiança o que os olhos da *massa* ou dos homens comuns tinham como assentes, ele não seria capaz também de imaginar isto: "que, para ocultar essa carta, o ministro tinha apelado para o expediente compreensível e sagaz de não tentar ocultá-la absolutamente".

Ao procurar a carta, Dupin começa desconfiando da descrição que o chefe de polícia fez dela e a identifica disfarçada, apresentando justamente os sinais opostos daqueles descritos. A partir deles, ele identifica as intenções (assim como fazia com as expressões físicas das pessoas, que lhe permitiam chegar aos seus fundamentos psíquicos): "uma intenção de induzir erradamente o observador a uma idéia da falta de importância do documento".

Do conteúdo à forma

O narrador do conto de Machado de Assis, "Singular ocorrência", é o amigo do protagonista. Depois que tudo se passou, o narrador, conversando com um outro amigo, próximo ao adro da Igreja da Cruz, apontou para uma dama de preto (sinal de luto pelo amante, morto já há dez anos), parando para dar uma esmola antes de entrar na igreja, o que indicava ser ela, além de mulher fiel, pelo menos à memória do morto, também uma pessoa caridosa. Porém, não são esses dotes morais que atraem os amigos, mas o seu corpo: "a julgar pelo corpo: é moça de truz"[3], diz o amigo interlocutor. São os dotes físicos que despertam neles a atenção e a lembrança. O que leva então o amigo-narrador a contar ao outro o que se passou. Ela tinha sido amante de um seu amigo íntimo, com o qual privara tanto da sua vida oficial como da clandestina, com a dama de preto. Ele era casado com uma mulher bonita, "afetuosa, meiga e *resignada*[4]; quando

---

3 ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, v. 2, p. 390-5.

4 É muito significativo que Machado tenha usado o mesmo termo, *resignação*, para falar da atitude de uma outra mulher, a mãe de Estácio, no romance *Helena*, diante da mesmíssima situação. O seu marido era em tudo mediano, descontado apenas "a única paixão forte que realmente teve, a das mulheres", o que o aparentava ao Andrade, que "tinha em alto grau a paixão das mulheres", e explicava a sua suposta filha ilegítima, Helena. Se entre eles existiam afinidades, entre elas também, a mãe de Estácio sujeitava-se tanto quanto a mulher do Andrade às relações clandestinas do marido, porém, se não se resignava como ela, também não questionava a sua situação e talvez nem tivesse como, sendo a sua saída recolher-se "à dignidade do silêncio": "A mãe de Estácio era diferente (do marido); possuíra em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos, com seus toques de orgulho, daquele orgulho que é apenas irradiação da consciência. Vinculada a um homem que, sem

os conheci, tinham uma filhinha de dois anos". O amigo íntimo só aparece no conto com o nome de família, como "o Andrade", nascido nas Alagoas, casado na Bahia e perfeitamente ajustado na corte do Rio de Janeiro, para onde viera em 1859 e se tornara "meio advogado, meio político". Um bacharel, filho de alguma família da oligarquia regional, que não tivera grandes dificuldades, pelo menos que valessem a pena de serem relatadas, para ser aceito e se integrar na boa sociedade carioca da época. O que nos

---

embargo do afeto, que lhe tinha, despendia o coração em amores adventícios e passageiros, teve a força de vontade necessária para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento. As mulheres que são apenas mulheres, choram, arrufam-se ou *resignam-se* [que deveria ser o caso da mulher do Andrade]: as que tem alguma coisa mais do que a debilidade feminina, lutam ou recolhem-se à dignidade do silêncio. Aquela padecia, é certo, mas a elevação de sua alma não lhe permitiria outra cousa mais do que um procedimento altivo e calado. Ao mesmo tempo, como a ternura era elemento essencial da sua organização, concentrou-a toda naquele único filho, em quem parecia adivinhar o herdeiro de suas robustas qualidades". (*Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971, v. I, p. 279). A diferença essencial, para o que nos interessa, entre o romance e o conto está no fato da sua narrativa não ser a versão de um "amigo íntimo", mas a de um narrador distante, feita na terceira pessoa, podendo assim julgar a partir dos valores socialmente aceitos as ações dos personagens. Desse modo o seu foco concentrava-se na positividade do caráter da mulher, plenamente exposto e contrastando com o do marido, mas que se acomodava ao seu desregramento, encerrando "em si mesma todo o ressentimento". Esse ponto de vista seria facilmente endossado pelo leitor médio e realimentava a hipocrisia social, já que não colocava em questão a prática comum nem tocava nas suas causas. Apenas se apresentava como regenerador dos vícios, que não eram individuais, mas quase norma, colocando-se do lado da mulher, forte e virtuosa moralmente, o que lhe sustentava, por ironia, o "procedimento altivo e calado". A grande mudança de Machado, do romance *Helena* para o conto "Singular ocorrência", foi no sentido daquilo que Dolf Oehler, referindo-se a Baudelaire, chama de passagem de uma estética burguesa para uma antiburguesa, que é o que tentaremos mostrar neste estudo: "a estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que 'maquiada' para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. 'Alvo' significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *public virtuel*". (*Quadros parisienses*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 15). Com a mudança, o narrador perdia a distância e passava a ser o próprio discurso estruturado nas entranhas da classe social a ser exposta para o julgamento do leitor. Aqui, era o leitor que passava a ser o juiz e não mais o narrador.

permite entender que não só os membros das oligarquias de todas as províncias se ajustavam bem na corte do Segundo Império e os desta naquelas, como também o Brasil era um só e estava em todas elas. A moça, pelo contrário, só tinha nome e apelido, sem um sobrenome de família que merecesse ser lembrado: "D. Maria *de tal*. Em 1860 florescia com o nome *familiar* de Marocas". O "familiar", aqui, indica, com ironia, não a raiz de origem, mas o fato de ser assim conhecida e mencionada, na família pública, nas rodinhas de amigos, como acontecia ali. Uma moça pobre, que não se acertara nas profissões abertas aos pobres, como costureira, proprietária de qualquer negócio ou mestra de meninos, mas caíra no destino comum, assim sugerido pelo narrador: "vá excluindo as profissões e lá chegará", aludindo à primeira e mais antiga delas. Foi o seu analfabetismo que fez com que ela se aproximasse pela primeira vez do Andrade: na rua, parou para perguntar ao bacharel onde ficava o número que estava escrito num bilhete que trazia à mão.

O objeto do relato se resume a esta segunda vida do Andrade, a clandestina, com a amante, "ele tinha em alto grau a paixão das mulheres", e que o amigo-narrador acompanhou e viveu de perto: "Eu tinha a confiança de ambos. Jantávamos às vezes os três juntos; e...não sei por que negá-lo, – algumas vezes os quatro. Não cuide que eram jantares de gente pândega; alegres, mas honestos". Com isso fica dito que eram não só íntimos, mas muito iguais, sendo assim um relato de alguém que compartilhava dos mesmos valores e costumes do amigo, e cujo ponto de vista poderia não ter isenção para ultrapassar o da classe. Entre os iguais, o Andrade se excedia em generosidade, é o que o narrador faz questão sempre de realçar quando se refere ao amigo, como neste trecho, quando vão passar juntos com a família oficial a festa de São João, na Gávea:

> De caminho disse-me a respeito da Marocas as maiores finezas, contou-me as últimas frioleiras de ambos, falou-me do projeto que tinha de comprar-lhe uma casa em algum arrabalde, logo que pudesse dispor de dinheiro; e, de passagem, elogiou a modéstia da moça, que não queria receber dele mais que o estritamente necessário. Há mais do que isso, disse-lhe eu, e contei-lhe uma coisa que sabia, isto é, que cerca de três semanas antes, a Marocas empenhara algumas jóias para pagar uma conta da costureira. Esta notícia abalou-o muito; não juro, mas creio que ficou com os olhos molhados. Em todo caso, depois de cogitar algum tempo, disse-me que definitivamente ia arranjar-lhe uma casa e pô-la ao abrigo da miséria.

Certamente, entre os iguais, era o amigo um homem sensível e generoso. Porém, o centro de interesse do relato está no fato que dá título ao conto: "Singular ocorrência". O adjetivo anteposto ao substantivo ressalta a acepção de *estranheza, fato extraordinário* do termo *singular*, acepção que é enfatizada na fala inicial do narrador, agora com a posposição do adjetivo: "Há ocorrências bem singulares". Aos olhos de quem narra, portanto, o fato pareceu efetivamente *estranho*, e é a isso que ele nos induz. O que se passou? Foi no dia de São João, a festa popular noturna de fundo dionisíaco, comemorada com fogos de artifício, fogueira, mastro fálico, quentão, namoros e casamentos, mas que entre a burguesia da corte do Rio de Janeiro do século XIX deve ter-se transformado numa festa familiar[5]. Nesse dia, o Andrade e o amigo acompanharam a família oficial à Gávea, aonde "iam assistir a um jantar e um baile". A Marocas ficou só, não tendo família com quem passar a festa, deveria nessa noite do santo travesso jantar sozinha, tendo como consolo o retrato do amante, pendurado na sala, para lhe fazer companhia: "ia fazer como a Sofia Arnoult da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim do Andrade".

Foi nessa noite de solidão extrema e de santo travesso que ocorreu o fato singular – na acepção agora mais de *único* do que de *estranho* – e que o Andrade veio a saber por acaso e de modo enviesado. Leandro, um homem que vivia de expedientes, "sujeito reles e vadio", "*um tal* de Leandro" – desse modo, com um parentesco social com a "Maria *de tal*", sem sobrenome e família –, deu a entender que havia tido um caso com uma bela mulher, que se oferecera a ele na noite de São João. Detalhando o encontro,

---

5 Sobre o fundo dionisíaco e popular da festa de São João, ver todo o verbete "João", do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo (5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 404). Entre outras coisas, vale lembrar a sua abertura: "Pregador de alta moral, áspero, intolerante, ascético, São João é festejado com as alegrias transbordantes de um deus amável e dionisíaco, com farta alimentação, músicas, danças, bebidas e uma marcada tendência sexual nas comemorações populares, adivinhações para casamento, banhos coletivos pela madrugada, prognósticos de futuro, anúncio da morte no curso do ano próximo. O santo, segundo a tradição, adormece durante o dia que lhe é dedicado tão ruidosamente pelo povo, através dos séculos e países. Se ele estiver acordado, vendo o clarão das fogueiras acesas em sua honra, não resistirá ao desejo de descer do céu, para acompanhar a oblação, e o mundo acabará pelo fogo". Como exemplo de representação dessa festa, ressaltando seu fundo popular e dionisíaco, carregada de energia erótica, ver a novela de Guimarães Rosa, "Buriti".

o Andrade descobre que, por acaso, a mulher era a própria Marocas. O fato é apresentado e narrado de modo a fazer o leitor considerar um absurdo o acontecido: Marocas ter traído a pessoa que amava, além de benfeitor, pois praticamente a havia tirado da prostituição, com ele "Marocas despediu todos os seus namorados". Para piorar, o tinha feito com um sujeito como aquele, sem nenhuma qualidade, "um pobre diabo". Não havia motivação baixa ou elevada que justificasse o ato, a não ser a comprovação mais uma vez da determinação férrea de uma crença arcaica que fundava o preconceito: a de que ninguém foge à sua origem ou a de que, uma vez caído, dificilmente se regenera. Motivo esse recorrente na obra de Machado, como no *Dom Casmurro*: "O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente"[6]. A explicação preconceituosa é lembrada com uma frase que fica cintilando na mente do leitor: "a nostalgia da lama". Que, à primeira vista, é lida assim: naquela noite, Marocas teve uma recaída e voltou a ser o que sempre fora e talvez nunca tinha deixado nem deixaria de ser: uma prostituta, destino que aguardava a mulher pobre que não se casasse ou não se estabelecesse numa daquelas profissões regulares mencionadas acima. Fato a que o narrador também nos induz a reconhecer, pois, quando o amante a submete a uma acareação com o Leandro, ele diz apenas que ela "empalideceu". O pobre diabo, o Leandro, confirma ter sido ela a mulher de quem falara e o narrador conclui: "porque há ações ainda mais ignóbeis do que o próprio homem que as comete". Ele condena a ação do Leandro, como já havia se recusado a aceitar a explicação da "nostalgia da lama", sugerida pelo amigo interlocutor, mas não dá nenhum indício que inocente a Marocas. Aqui ele justifica os limites da sua versão, pois tudo lhe havia sido contado pelo Andrade, que, naquela situação, "estava tão atordoado, que muita coisa lhe escapou". Depois de uma cena que o narrador descreve como "dramática", Marocas, sem confessar qualquer culpa, foge e se isola numa hospedaria, não se aventando em nenhum momento a hipótese de que ela o poderia ter feito indignada com a acareação. Mas a generosidade e o amor do Andrade não lhe permitem que a abandone, imagina que tudo poderia ter sido montado por ela para testar o seu amor,

---

6 ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971, v.1, p. 944.

teme que ela venha a atentar contra a própria vida e faz de tudo para encontrá-la. E, quando a encontra, a perdoa e se reconcilia:

> A reconciliação fez-se depressa. O Andrade comprou-lhe, meses depois, uma casinha em Catumbi; a Marocas deu-lhe um filho, que morreu de dois anos. Quando ele seguiu para o Norte, em comissão do governo, a afeição era ainda a mesma, posto que os *primeiros ardores* não tivessem já a mesma intensidade [grifo meu]. Não obstante, ela quis ir também; fui eu que a obriguei a ficar. O Andrade contava a tornar ao fim de pouco tempo, mas, como lhe disse, morreu na província. A Marocas sentiu profundamente a morte, pôs luto, e considerou-se viúva;...

Atos que parecem só reafirmar a avaliação que o amigo fez dele, quando pagou ao Leandro para ir diante dela comprovar o que lhe tinha contado:

> – Não defendo o Andrade; a cousa não era bonita; mas a paixão, nesse caso, cega os melhores homens. Andrade era digno, generoso, sincero; mas o golpe fora tão profundo, e ele amava-a tanto, que não recuou diante de uma tal vingança.

O amigo que ouve o relato acha que o narrador está abusando da sua ingenuidade de rapaz, querendo fazê-lo "imaginar romance". Mas o narrador diz que não, que "é a realidade pura". Então o interlocutor reafirma o que havia dado como explicação: "acho que foi a nostalgia da lama". Mas o narrador retruca, diz que ela nunca "desceu até *os Leandros*", referindo-se aos seus traços de caráter, revelando o seu critério tradicional de avaliar as pessoas, e não o da origem social, que era a mesma, a dos homens pobres, fulanos *de tal*, não filhos de família. E ensaia uma explicação que nos remete aos altos mistérios, "cousas", pressupondo que de fato ela havia traído o Andrade com o Leandro: "– Era um homem que ela supunha separado, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a sua confiança. Mas o acaso, que é um deus e diabo ao mesmo tempo... Enfim, cousas!" O que fica embutido nessa explicação, é que ela esperava trair o amante sem que houvesse possibilidade de descoberta.

Todo o conto é armado, até o final, para que a nossa atenção se dirija para as possíveis razões do ato, *para o motivo da traição de Marocas*, e não para a dúvida e a pergunta *se houve ou não traição*. Antes disso, da dúvida se o Leandro falara a verdade ou não, uma

verdade comprada por "vinte mil-réis", ele nos remete direto para as razões do fato, como se ele fosse assente: se o que aconteceu foi realmente uma recaída, a nostalgia da lama, ou se ela foi vítima do acaso, aqueles pontos dados na rede do destino, cujas razões insondáveis não estamos preparados para descobrir. Duas hipóteses ou dois despistes?

Entretanto, se o conto fosse narrado de outra perspectiva, por um olhar não tão amigo e arquitetado por valores mais universais, como aqueles das revoluções burguesas, os "modernos" do tempo de Machado, nos quais pobres e ricos (como diz Leandro a certa altura, "os pobres também são filhos de Deus"), homens e mulheres deveriam ter direitos mais iguais perante a lei e a consideração social, o que poderia não acontecer de fato, mas que não deixava de fazer parte do ideário, aquilo que o amigo chamava de "a realidade pura" poderia ser contada de uma outra forma, por exemplo, como a que segue:

Andrade, um bacharel, filho de família, agraciado com favores do governo, apesar de casado com mulher bonita e cordata, com quem tinha uma filha, monta uma casinha para uma moça pobre e analfabeta, mas de belo corpo, no subúrbio da corte, tirando-a da prostituição e fazendo-a sua amante sexual exclusiva (lembrando da "intensidade dos ardores" dos primeiros tempos). Desse modo, ele se torna um adúltero sistemático, vive bem com a família e a amante, porém isso não tem nada de *singular*, na dupla acepção, de único e estranho, pois ele faz o que todos fazem, vivem a sexualidade da Casa Grande: procriam com a mulher funcional e oficial, trocam confidências com os amigos íntimos, nos restaurantes dos hotéis, e gozam dos prazeres da sexualidade na senzala ou com as filhas bonitas das famílias pobres, as amantes, para quem montam uma casinha, com quem podem também ter filhos, mas por acidente. A partir dessa outra perspectiva e nesses termos, a "realidade pura" monstruosa é essa que se estampa no próprio rosto do narrador, e que pode ter intrigado e confundido inclusive alguns dos seus mais argutos leitores.[7] Porém ela é apresentada pelo amigo-narrador

---

7 Talvez tenha sido por isso, pela confusão criada entre o autor e os seus narradores, que Mário de Andrade, no ano do centenário do nascimento de Machado, tenha levantado estas reticências ao escrever sobre ele: "Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas.

com uma tal naturalidade, que em nenhum momento o leitor coloca em dúvida todos aqueles altos valores de generosidade e sinceridade que tanto estima no Andrade. Enquanto que a moça pobre, que tinha todas as razões para trair, vinda das franjas deserdadas da sociedade, onde predominam as relações informais e a sexualidade é vivida de outro modo, quando trai uma vez – se é que de fato traiu e o Leandro não mentiu para ganhar vinte mil-réis –, a casa cai e o fato é contado como singular, para ressaltá-lo como *estranho* e não *único*. Marocas era uma moça pobre e analfabeta, sem família e sem escola, portanto, sem nada que tivesse trazido a ela algum valor "de caráter", a não ser que isso pudesse ter sido dado pela convivência com "alguns capitalistas bem bons", quando era prostituta. E com a educação adquirida com o Andrade, que vale a pena citar, para apreciarmos um processo educativo também singular, pois, em última instância, vinha em benefício do próprio educador:

> Andrade ensinou-lhe a ler. Estou mestre-escola, disse-me ele um dia;(...) Marocas aprendeu depressa. Compreende-se o vexame de não saber, o desejo de conhecer os romances em que ele lhe falava, e finalmente o gosto de obedecer a um desejo dele, de lhe ser agradável...

Como o sentido de tudo se inverte no país, o da educação também, ela ensina para a sujeição, induzindo a vítima a acreditar no valor do benefício. O "aprendeu depressa" talvez tenha sido um fator mais objetivo que os traços de caráter que a distanciavam "dos Leandros". Numa noite de São João, só, jantando diante de "um retra-

---

Eu pergunto, leitor, pra que respondas ao segredo da tua consciência: amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza". (*Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 89). Alta literatura, mas de difícil empatia e identificação. Antonio Candido, tratando de passagem do conto, aceita a versão do amigo, não pergunta se a traição aconteceu ou não, toma-a como um fato, colocando-a entre aqueles inexplicáveis, como os atos gratuitos da literatura moderna, que complexificam a compreensão de um caráter: "O fato é descoberto casualmente pelo advogado, segue-se uma ruptura violenta que suscita na moça um desespero tão sincero e profundo, que as relações se reatam, com a mesma dignidade de sentimentos e atitudes de antes. O advogado morre e ela se conserva fiel à sua memória, como viúva saudosa de um grande e único amor" ("Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 28).

to", ela com certeza se lembrava mais das comemorações festivas populares, ocasiões de namoros e casamentos, do que dos jantares e bailes familiares da burguesia da corte. Aqui sim pode ter ocorrido "a nostalgia da lama", porém não no sentido da afirmação do preconceito, pregado também por tantos ditos populares. Mas a nostalgia dos regozijos da festa popular e da lama bíblica. Por um lado, a lembrança das alegrias do São João, da festa coletiva das ruas e dos arraiais, como era comemorada no seu meio, recobrindo os impulsos eróticos dionisíacos com as roupas do santo ascético, e não da festa familiar dos salões burgueses:

Se São João soubesse
Quando era o seu dia,
Descia do céu à terra
Com prazer e alegria

E, por outro lado, a nostalgia da lama bíblica, pela lembrança do *homem humano*, vazio que o quadro do amante na parede não preenchia. A lama, aqui, também pode significar o barro originário do qual foi feito o homem, como está na etimologia da palavra, *húmus*, assim como a de Adão, o *adâmah*, húmus, solo, poeira do solo, barro, lama de que foi feito o primeiro homem, *Adam*.[8] Desse modo, o que poderia ser apreciado com muito mais naturalidade, a nostalgia do humano, é apresentado como estranho e monstruoso.

O problema que se colocava para Machado era o de *como* elaborar e expor o que lhe parecia invertido na vida social dos homens da sua experiência, justamente aqueles que o haviam aceito, com quem convivia, e pelo que tanto havia lutado, ele,

---

8 "La alternance *homo/hemo* est ancienne; il s'agit d'un derivé d'un mot indo-européen signifiant 'terre' [...]; v. *humus*: homme, au sens général de 'être humain', proprement 'né de la terre' ou 'terrestre'". ERNOUT, A. e MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985, p. 297. "Cette image du dieu-potier, appliqué à Yahvé, appartient au patrimoine religieux de l'Ancien Orient. – 'poussière tirée du sol': explication populaire de la nature physique e du nom de l'homme. Le mot 'sol', *adamah*, fournit l'étymologie de 'l'homme', *âdam*, nom générique qui deviendra le nom propre individuel 'Adam' (...); d'autre part, 'l'homme' est mis en rapport avec le 'sol' à cultiver (...), et cela 'jusqu'à ton retour au *sol*, car de lui tu as été *pris*. Car *poussière* tu es et à la poussière tu retourneras'". OSTY, Émile e TRINQUET, Joseph. *La bible Osty*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 38.

vindo do meio "dos Leandros" e das "Maria de tal". A mesma situação, apresentada só lateralmente em *Helena*, evidencia a preocupação de Machado com a condição da mulher, a sua assimetria em relação ao homem, que a força à "resignação" ou recolher-se "à dignidade do silêncio", ficando difícil distinguir uma coisa da outra, a "arrufar e chorar" ou lutar, sem porém se saber como[9]. Pode ser que aqui o conto de Poe lhe tenha sugerido a forma, aquela do espelho quase transparente, cujos reflexos estão tão à vista, que devem ser procurados com esforço redobrado: o "romance" lhe permitiria apresentar "a realidade pura" sem que os leitores se enxergassem de imediato a si próprios. Bastava desviar-lhes os olhos agudos e penetrantes para as teorias deterministas modernas – que no Brasil eram usadas menos pelas novas perspectivas científicas que abriam do que para confirmar os velhos preconceitos sociais e raciais –, ou para as alturas misteriosas onde se inscreviam os destinos, metafísica que atiçava tanto a curiosidade dos olhos agudos. Divertidos pela ficção, não enxergavam a si próprios, justo o que estava mais aparente e evidente, "as palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa"[10].

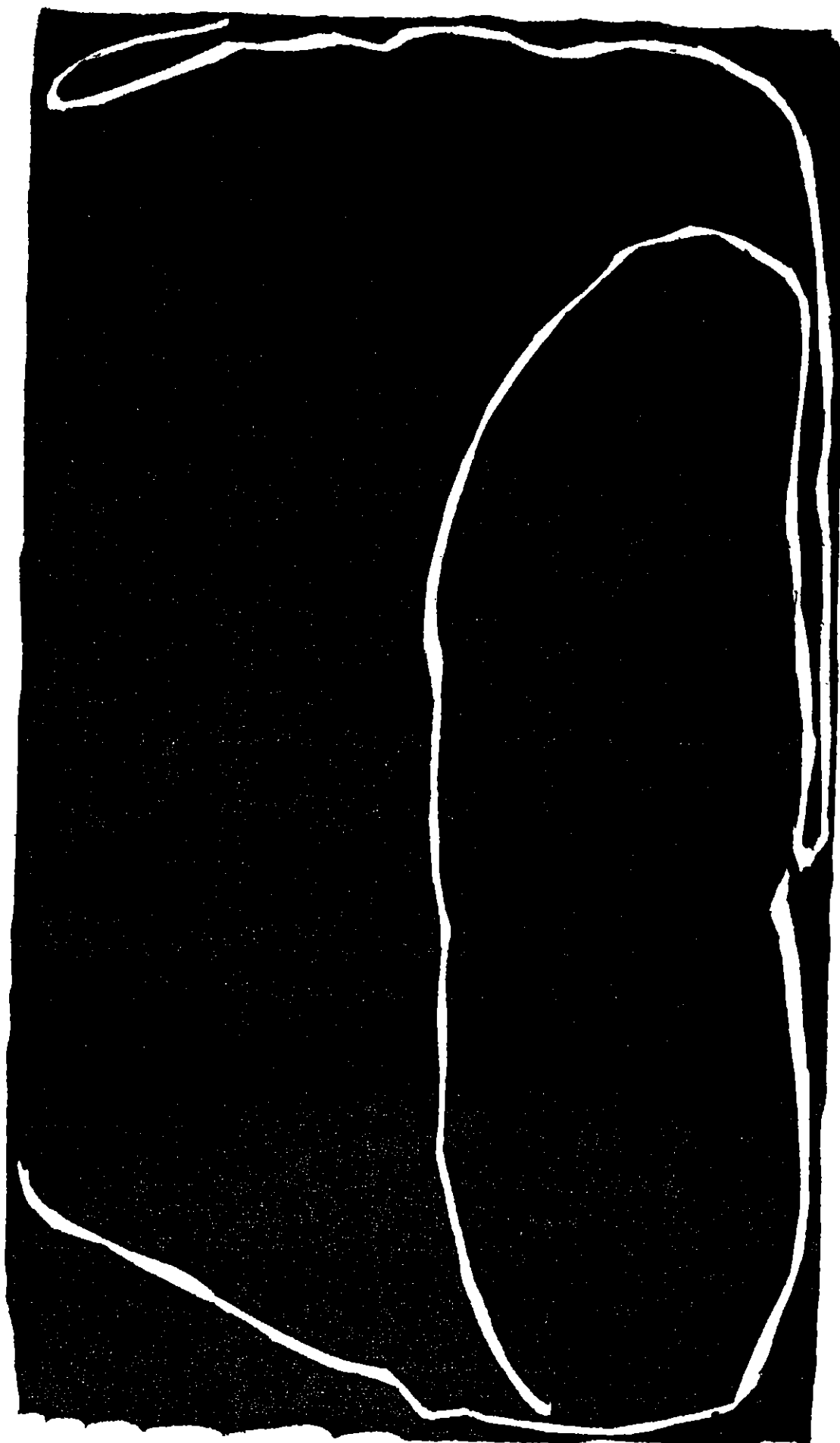
---

9 Sobre o assunto, ver entrevista do crítico machadiano, John Gledson, dada ao suplemento *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, 22.11.1998.

10 O artigo de João Roberto Faria, "Singular ocorrência teatral", rico em informações sobre o contexto e as fontes teatrais mencionadas no conto, repete o engano das leituras iniciais sobre o autor, que identificavam Machado com os seus narradores, e, com isso, não percebiam os artifícios formais e perdiam a singularidade do autor: "Se aceitarmos a idéia de que o narrador pode ser uma máscara do escritor, Machado dá uma bela demonstração de como ver o ser humano sem se valer dos estereótipos literários" (*Revista da* USP, nº 10, p. 166, 1991). Se apreciarmos Machado a partir de convenções literárias, podemos atribuir pesos semelhantes às fontes e referências textuais e às da realidade particular elaboradas pela visão do autor. Mas se é a nossa preocupação especificar, mostrar no que Machado é Machado e não um estilista que varia nos modos padronizados de representação, é necessário discernir as importâncias relativas desses dois tipos de fontes, e o modo como cada uma participa nas profundas inovações que o autor promoveu no seu processo de composição. No conto, se algo contrasta com a visão do narrador sobre as ações humanas nesse mundo social particular é o juízo crítico do próprio autor (que se coloca no outro extremo, quase na posição do leitor), evidentemente sempre implícito e encoberto pelos véus do humor e da ironia. Estão nas expressões verbais e morais do narrador as "palavras de grandes caracteres" desse mapa, e que Machado se esforça para revelar, ocultando, um pouco como os véus das damas muçulmanas, que escondem, para realçar.

Não tenho nenhum dado concreto que comprove a leitura desse conto de Poe por Machado, para afirmar que ele tenha tirado daí uma das suas maiores lições, sobre os modos de arquitetar a própria literatura e alterar de modo significativo nela as posições e funções do autor, do narrador e do leitor. Porém é mais provável que o tenha lido e seja essa a sua fonte. Entretanto, "Singular ocorrência", como já disse acima, é apenas um pequeno concerto preparatório sobre o tema duvidoso da traição conjugal, em comparação ao que será a sinfonia *Dom Casmurro*, onde a ficção será retomada como a forma de se contar também uma história verdadeira ou "a realidade pura".

Luiz Roncari é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* [Edusp, 1995], entre outros.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 139 a 154

[ensaio]

Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade

Simone Rossinetti Rufinoni

Resumo A partir da abordagem de alguns poemas em prosa de Cruz e Sousa, a autora aponta os dramas e os antagonismos vividos por um poeta negro, atormentado pelo preconceito num país escravista. "Assinalado" pelo trabalho poético, Cruz e Sousa encarna satanicamente o discurso e os valores da época, como um visionário que contempla sua inevitável condição.

Abstract *Analysing some of the prose poems by Cruz e Sousa, the author makes a point of the antagonisms and dramatic situations experienced by a black writer harassed by the prejudice in a slavocrat country. "Signalized" by the poetic art, the poet incorporates with a devilish disposition the discourse and the values of a time like a visionary who watches his inevitable condition.*

Palavras-chave poemas • satanismo • país escravista
Keywords *poems • satanism • slavocrat country*

1. Dandismo e morte: o heroísmo do excluído

A recepção crítica contemporânea à obra de Cruz e Sousa foi quase unânime em apontar o drama do poeta como característico de seu desejo de ascensão social, como forma de defesa face às acusações de seus contemporâneos contra sua obra e o simbolismo; ou seja, uma espécie de torre de marfim onde o poeta renegado se refugiara do mundo e de suas incompreensões. O tema romântico do poeta isolado, que se afasta da sua realidade para criar, é aspecto que ajuda a compreender a obra do poeta apenas se acrescentado a outros; " (...) esse tema sofre igualmente uma transformação profunda, porque se ouve no fundo o grito de uma raça oprimida"[1]. A aparente recusa frente à realidade, expressa pelo culto à personalidade, evidencia a defesa do excluído. Renegado pela sua cor, o poeta funde a crença romântica do artista eleito à noção simbolista do poeta vidente, conferindo-lhe tonalidades personalíssimas. No fundo das atitudes de diferenciação do artista, insere-se o clamor daquele que carrega consigo o exílio na pele.

O dandismo revela-se meio de escape frente à realidade opressora. Em tal fuga, o sujeito aproxima-se do satanismo e do mal apreendidos como formas de se opor ao mundo. Sua atitude de constante negação desvenda um fundo transgressor, rebeldia que se dá pelo culto do refinamento.[2]

Este poeta humilhado e incompreendido clama para que Satã o auxilie no seu percurso de descobrimento, de mergulho no inefável; aquele que foi expulso saberá orientar aquele que foi excluído. Os poemas em prosa que indicam mais fortemente a valorização do eu como o assinalado são marcados por veemente protesto satânico; não há transcendência possível no reino da matéria triste e soberana. O artista deve fechar-se ao mundo para conseguir transfigurá-lo com maior agudez:

> Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a al-

---

1 BASTIDE, Roger. "Quatro estudos sobre Cruz e Sousa". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 173.

2 LEVIN, Orna Messer. *Figurações do dândi*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996, p. 40-9.

ma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d'estrelas.[3]

O trecho opera uma polarização entre o mundo real marcado pelos "perturbadores ululos" e o universo interior do artista, a sonhar com o idealismo da arte. Os traços de comportamento recluso da obra e vida do poeta, comumente associados a um desejo aristocratizante, apontam para uma espécie de "dandismo baudelairiano"[4] que não se resume à aparência externa, mas define-se como atitude introspectiva, aspecto diferenciador do indivíduo que se espelha tanto na sua aparência quanto na sua obra. E este poeta atormentado pelo preconceito de um país escravista procura hastear seu talento como compensação frente à realidade sufocante do poeta negro. Dos reais tormentos, o poeta perfaz uma dor metafísica que inclui e entrelaça a do poeta negro, a da criação poética e uma outra que implica a percepção de um mundo esfacelado, sem deuses.

A solidão do artista surge como elemento necessário à elaboração da forma abaladora, capaz de transfigurar realidades e lançar sua ironia ao mundo. O poema em prosa "Condenado à morte", traça a paixão do poeta, no sentido de seu percurso de artista-mártir, do "doloroso Estético", identificado em terceira pessoa e duplo do poe-

---

3 SOUSA, João da Cruz e. "Iniciado". In: *Obra completa* (*Evocações*). São Paulo: Aguilar, 1995, p.523.

4 "O conceito de dandismo em Baudelaire está longe de corresponder a qualquer atitude meramente exterior. É uma realidade das mais entranhadas nas profundezas do ser". HADDAD, Jamil A. "Baudelaire e o Brasil" (prefácio). In: BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 42 sobre o "dandismo baudelariano" ver também: BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne". In: *Oeuvres complètes*. Genebra: Cercle du Bibliophile, s.d., v. 3, p. 84-5: "Qu'est-ce donc que cette passion (...)? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur (...) tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialití." Em tradução literal: "O que é então esta paixão? É antes de tudo o desejo ardente de se fazer uma originalidade, contida nos limites exteriores das conveniências. É uma espécie de culto de si mesmo que pode sobreviver a uma procura da felicidade (...) são todos representantes daquilo que há de melhor no orgulho humano, desta necessidade demasiado rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade".

ta. O tema deste texto é a relação do poeta com o mundo: seus embates e a suposta vitória da Arte inevitavelmente atada à condenação do poeta à morte:

> Ele já estivera em contatos com o Mundo, sentindo-o, respirando o mesmo ar, chocando-se com as paixões mais vorazes, com os corações mais gelados, roídos pelo cancro alastrante de um tédio doentio, de um nirvanismo agudo, de um *nihil* eslavo...[5]

A caracterização do "doloroso Estético", isto é, do artista, oscila entre uma percepção fundada na positividade – o poeta é o único ser verdadeiramente livre e o vidente capaz de escandalizar o mundo – e na negatividade – apesar da sobrevivência da arte, o poeta sabe-se condenado à morte, morto em vida. Como exemplo do idealismo da primeira posição, tem-se o trecho:

> Isolado do Mundo, no exílio da Concentração, solitário, na tristeza majestosa de um belo deus esquecido, as outras forças múltiplas que agem na Terra, na luta desenfreada de cada dia, que equilibram as sociedades, que regem a massa vã dos princípios, que dão ritmo à onda eterna do movimento e entram na vasta elaboração da cultura das raças, sentiram-se hostilizados diante da sua intuitiva percuciência de vidente, da sua ironia gelada de asceta, do seu desdém soberano de apóstolo, da sua Fé indestrutível, serena de missionário, de extraordinário levita sombrio de um culto estranho, que leva aos lábios, em extremo, o Cálix místico da comunhão suprema da Espiritualidade e da Forma.[6]

Como uma parábola, o poeta é aquele que tudo viu (sete dos parágrafos iniciam-se pelos verbos ver e observar: "ele viu", "ele observara tudo", "vira tudo isso"..), observou o cortejo das misérias humanas; a fascinação da mulher, as venturas e as ambições. Mas recusou as sensações fáceis, as ilusões juvenis e dedicou-se "aos martirizantes cilícios das Idéias". Após tal trecho, que evidencia a crença na arte como instrumento capaz de enfrentar a realidade, o poeta contempla a morte:

> E então, o doloroso Estético, soberbo e sublime na sua solidão e no seu silêncio, vagueou – afastado do foco real, positivo da Vida – sem existir de fato, como um simples conde-

---

5 SOUSA, João da Cruz e, op. cit., "Condenado à morte", p. 542.
6 Idem, p. 544.

nado à Morte, errante fantasma na sombra de sepulcros, misteriosamente vibrado por um grande Sonho doloroso ritmado nas longas, monótonas e amargurantes melancolias do Mar, para sempre gemendo e sonhando, noturnamente, velhas lendas bárbaras.[7]

A reivindicação do poeta assinalado não é, portanto, apenas sublimação do complexo de inferioridade, como a crítica muitas vezes sugeriu, mas antes marca subjetiva, viés original de oposição e revolta contra a sociedade e as convenções. Posicionando-se à margem da sociedade, o poeta pode penetrar mais profundamente os fundamentos da estrutura social. Cria um mundo à parte que pode implodir o que lhe é externo: o mundo de fora comparece transfigurado pelo inquieto mundo interior.

Assim, esse dândi é a encarnação possível do herói na modernidade. Walter Benjamin, em análise sobre o mesmo tema em Baudelaire, aponta que na modernidade o herói só pode surgir como dândi. O ócio e a recusa da mundanidade são atitudes que expressam a modernidade do dândi, no sentido da recusa intransigente, mesmo que fadada ao fracasso:

A modernidade se revela como sua fatalidade (do herói). Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. Amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nessa derradeira encarnação o herói aparece como dândi.[8]

O dândi é um estetizador. Seu trabalho é o de viver de forma tão meticulosa e individualista quanto a criação artística o exige. Ele conhece o mundo segundo suas formas, o que significa observá-lo enquanto objeto e portanto vê-lo desprovido de qualquer sentido transcendente. No seu suposto aristocratismo insere-se o repúdio à ordem social, às mesquinharias dos literatos, às imagens positivas do processo civilizatório então vigente[9] e à vulgaridade da multidão. Em Cruz e Sousa, essa multidão

---

7 Idem.

8 BENJAMIN, Walter. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 3, p. 93.

9 No caso de Cruz e Sousa, as imagens positivas do Brasil da República são contrapostas à negatividade de suas fantasmagorias.

que o dândi observa possui dois aspectos; de um lado significa a mediocridade da maioria, o senso comum, as opiniões estabelecidas que atacavam sua pessoa, sua obra e o grupo dos Novos a que pertencia e, de outro, encarna o contingente de negros dos quais deseja diferenciar-se. Quanto ao escravo, contudo, num movimento de atração e repulsão, o poeta não deixa de lhe ser solidário à sua maneira. Sob esse aspecto é exemplar a leitura do poema em prosa "Asco e dor".

A aguda estetização do mundo é a do sujeito que quer recriar o universo. Trata-se da criação intelectual de um mundo à parte e de uma existência heróica, artificialismo que traz a arte para a vida e questiona os parâmetros da representação. Os limites entre esteticismo e experiência confundem-se a ponto da vida "representar" a arte e a arte "apresentar" a vida. O procedimento de estetização contínua expõe o trabalho artístico e pode questionar a utilidade da arte; substitui a representação idealizada da sociedade como meio de distinção e reconhecimento social pelo trabalho de desidentificação promovido pelos símbolos. Esse jogo que vela e desvela, desmascara o sujeito como criador de si mesmo, o que implica insistir na liberdade da arte.[10] Não sendo útil, não sendo nem mesmo edificante ou convencional, o esteticismo que baralha arte e vida resiste contra outro artificialismo: o caráter bovarista da literatura do período revestido do valor ideológico necessário para a construção da civilização nos trópicos. O simulacro passa a primeiro plano: ao ser contemplado como tão real quanto sua representação, ele questiona todos os demais simulacros que perfazem a sociedade do fim do século; assim como a trama da arte, as atitudes civilizadas e civilizatórias adotadas pela elite são máscaras que se colam à face. O artista dândi se faz personagem de si mesmo, refugia-se na arte e insurge-se por meio dela.

A reflexão que o culto da subjetividade proporciona confere ao dândi a consciência da miséria da existência humana. Afastada qualquer possibilidade redentora, o dândi permite-se experimentar, o que condiz com sua natureza rebelde. Seu universo é o da imanência e a esfera em que se move é a da matéria. Daí seus objetos serem humanos, mesmo que os tome como coisa, e seu horizonte ser o da morte. O caráter

---

10 LEVIN, Orna Messer, op. cit., p. 72-3.

trágico e suicida do dândi reside no seu próprio senso de realidade; irá fatalmente sucumbir ao cotidiano, portanto seria mais digno que colocasse termo a sua existência. A revolta e a tragicidade constituem os elementos de sua modernidade.[11]

O movimento exposto em "Condenado à morte" explicita o caráter fatalista do dandismo; mesmo aferrado à crença na arte, mesmo explorando as qualidades originais de sua sensibilidade, o sujeito contempla sua inevitável condenação.

A atmosfera decadista finissecular, acrescida da influência de Baudelaire, também contribui para o dandismo em Cruz e Sousa. Muitos dos heróis simbolistas nutriram o gosto do isolamento como Axël de Villiers de L'Isle Adam e o exótico Des Esseintes de Huysmans. O culto à personalidade participa, no Simbolismo, de uma atitude de recusa frente à realidade circundante.

A inglória majestade do dândi apresenta parentesco com a do anjo caído, Lúcifer. Esse herói, em certo sentido ainda romântico, retrabalha o mito da decadência. Seu papel é o de opor-se e nisso aproxima-se de Satã. Ambos inclinam-se contra a maioria, ambos sabem-se fadados à queda e ambos investem suas figuras de martirizadora e bela dignidade. A marginalidade é também a força deste herói; ao concentrar em sua atitude o desamparo e o orgulho do homem revela que "o dandismo é uma forma degradada de ascese"[12]. Em suas páginas de revolta contra os homens e os ídolos de sua época, o dandismo de Cruz e Sousa investe-se dos anseios satânicos: diferenciar-se do senso comum, fazer valer sua voz de excluído, mostrar um novo rumo para a arte e, evidenciando sua consciência de crise, observar sua trajetória como trabalho de morte.

---

11 Tomo aqui, como em outros momentos dessa discussão, as reflexões de Dorf Oehler para quem o dândi de Baudelaire é "uma figura trágico-anacrônica da modernidade". Adiante: "O papel do herói, conferido ao dândi na tragédia moderna, corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência". In: *Quadros parisienses*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr., São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 206-7.

12 CAMUS, Albert. "A revolta dos dândis". In: O *homem revoltado*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 70.

2. O poeta e os desvalidos: trabalho e marginalidade

O que norteia o satanismo ligado ao inferno da criação poética e seus impasses é, regra geral também para Cruz e Sousa, o problema do poeta moderno no mercado de trabalho. No Brasil de fins do XIX, a dificuldade de reconhecimento de uma atividade marginal como o trabalho poético, acrescida do preconceito que pairava sobre o homem de letras negro, perfaziam um ambiente hostil ao poeta catarinense que sonhou com o reconhecimento e a glória. O cenário acanhado do Rio de Janeiro da época, os grupos de literatos em torno da Rua do Ouvidor em atitude de arremedo aos hábitos e modo de vida parisienses faziam da capital palco das intrigas, dos sucessos e fracassos da vida cultural. Foi esse meio que o negro João da Cruz conheceu, local onde aguardou reconhecimento e experimentou frustrações. Os fatos que cercaram sua vida de homem de letras como a empresa arriscada das publicações de *Missal* e *Broquéis*, a luta por um emprego digno, o espaço reduzido das publicações em jornais e sobretudo o embate contra o preconceito configuram um quadro de dúvidas, provações e reflexões acerca do papel do artista no mercado das letras. Sobretudo sua obra em prosa da maturidade, *Evocações*, revela o artista mergulhado em questões sociais de sua época, realidade que a transcriação simbolista refaz por meio de enigmas, impedindo a decifração imediata e exigindo a leitura de seus fragmentos.

A percepção simultânea da história de seu tempo é a de um poeta que visiona antes de ver. Afastada a possibilidade da representação naturalista, os símbolos penetram os pedaços agonizantes da realidade por meio da clarividência do sujeito lírico. Assim como para Baudelaire, o artista deve mergulhar nos abismos obscuros da consciência humana, penetrar na massa de desvalidos que estão, como ele, à margem do processo de modernização. É aí que o poeta encontra a matéria para sua criação poética. Para Baudelaire, a multidão é o lugar onde se enfileira toda a sorte de desvalidos, onde se concentra a matéria-prima da modernidade. Essa multidão não ocorre em Cruz e Sousa, a embriaguez que experimenta não é da mesma ordem: os oprimidos da periferia são os escravos e é essa a peculiaridade do poeta negro. No país de abolição recente, o contingente de escravos libertos engrossava as fileiras da margina-

lidade. Livres, mas sem condições de trabalho, os negros encarnaram a condição de mercadoria ociosa e desvalorizada. O cenário social que encontra Cruz e Sousa é o de uma marginalidade crescente composta em sua maioria por negros e o do desprezo pelo homem de letras. Das duas situações de exclusão advém a afinidade das dificuldades do poeta com a marginália da cidade pré-moderna.

O trabalho artístico e o trabalho escravo apresentam afinidades que dizem respeito à condição de país periférico. A arte, e sobretudo a poesia, constitui uma atividade marginal no mercado de trabalho moderno: seu reconhecimento é conflituoso, sua utilidade, questionável e sua autonomia, mera ilusão. O parentesco com o escravo funda-se na condição de trabalho periférico. Ambos estão condenados à fatalidade: são anacrônicos e não há lugar digno para eles no mundo que se descortina. Fora da esfera do capital, seja como mercadoria humana desvalorizada (o escravo ou o negro liberto) ou como profissional das letras, a iminência da ruína perscruta-os como tentação suicida.

A inebriante multidão onde Baudelaire pretende perder-se a fim de tomar parte desse contingente de miseráveis, esse espaço de travejamento da alteridade é substituído em Cruz e Sousa pela afinidade que vem do sofrimento e da dor negra; através de seu grito, ele concentra o dos outros e mostra-se sensível à massa de desvalidos. Num movimento do eu reduplicado, o eu entrevê outros do mundo dos vencidos. Em dois momentos de sua prosa, pode-se observar o entrelaçamento entre os representantes dessa massa:

> (Ó Noite)... que fazes caminhar todos os espectros, ressuscitar todos os mortos, máscara irônica de todas as chagas; confessionário de todos os pecados; liberdade de todos os cativos: como eu recordo a galeria subterrânea dos teus mórbidos bêbados, dos teus ladrões cavilosos, das tuas lassas meretrizes, dos teus cegos sublimes e formidáveis, dos teus morféticos obumbrados e monstruosos, dos teus mendigos teratológicos, de aspecto feroz e perigoso de tigres enjaulados, acorrentados na sua miséria, dos teus errantes e desconsolados Cains sem esperança e sem perdão, toda a negra boêmia cruel e tormentosa, ultra-romântica e ultratrágica, dos vadios, dos doentes, dos degenerados, dos viciosos e dos vencidos![13]

---

13 SOUSA, João da Cruz e, op. cit., "A noite", p. 571.

> Ele viu atirarem-se convulsamente os leprosos, os aleijados, os epilépticos, os morféticos, os tísicos, os cegos, enroscados todos na sua negra mortalha de suicidas, cambaleantes, ébrios de dor, de desespero, na agonia da carne que se dilacera, que se rasga, que se despedaça – enquanto o soberbo sol, dos Altos, como um pagão bizarro, cantava sobre todas essas chagas abertas, sarcasticamente, diabolicamente, indiferentemente, a música offenbachiana, do seu clarão comunicativo e cortante...[14]

No primeiro trecho, sob a máscara da noite, símile e confidente do poeta, encontram-se aqueles marcados pelo supremo sofrimento que os dignifica e ensandece. A noite permite a tais seres a liberdade, ela surge simbolicamente como o espaço dessa sinistra procissão de vencidos aos quais o poeta se assemelha. O segundo trecho evidencia um poeta vidente que observa, afastado, a vertigem suicida dos homens. A contemplação da indiferença da natureza ("o sol... cantava sobre todas essas chagas abertas, sarcasticamente") dá a medida da descrença em qualquer possibilidade de salvação. O sol surge como portador de um canto infernal, revelador de uma realidade fora dos eixos. Esta espécie de riso frente à miséria humana partilha de uma natureza satânica: faz desmoronar a idéia de totalidade, aniquila a falsa compaixão e oferece, pelo caminho inverso da crueldade, outra possibilidade de redenção.

A afinidade com a massa de excluídos se dá através do recorrente deslocamento de narradores que erram pelos seus poemas em prosa representados pela figura do bêbado, do louco, do velho, do idiota. Talvez como influência de Baudelaire, a matéria poética do negro encontra respaldo e prosseguimento nessa humanidade de desvalidos quase ensandecida pelo sofrimento e miséria. A dor desses indivíduos os aproxima de uma quase vidência, como se a obnubilação da razão, significasse o caminho para uma outra forma de conhecimento. Essa nova possibilidade de travejamento da realidade é composta por enigmas que os símbolos dos poemas engendram no espaço do sonho e do inconsciente. É assim que muitas vezes a percepção da desfiguração dos seres e imagens, numa espécie de êxtase agônico que beira o inorgânico e a aniquilação da matéria, é realizada por um personagem retirado da escória da humanidade. Aos personagens eventualmente mais distantes da civilização ou da ra-

---

14 Idem, "Condenado à morte", p. 542-3.

zão é dada voz poética clarividente, cuja iluminação dá conta do crescente e impiedoso processo de reificação.

O resgate das vozes se dá através de um processo dilacerante. É dialeticamente do culto à dor do poeta negro que advém a valorização do outro marginalizado e de si mesmo. Assim o princípio de valorização do eu às avessas: através da dor do artista negro, o poeta assume o lugar de fala e discursa em seu nome que, no sentido do narrador duplicado que fala por si e pelo outro, aponta para o vislumbre de vozes emudecidas, do anseio de uma coletividade. O outro é travejado pelo narcisismo ora melancólico, ora sádico desse eu que encarna o enigma constante da multiplicidade de matizes da questão do satanismo. O movimento do eu reduplicado desvela vozes soterradas que escavam nas variantes do mal o seu eco.

O poeta cercado pelo seu meio, pela sua raça, pela natureza de sua atividade e identificação com a massa de excluídos constitui as faces do drama do artista moderno em Cruz e Sousa. Esse doloroso lamento dirige-se a Satã, o "branco Lusbel das cruéis clarividências..." patrono dos miseráveis e daqueles que se aventuram rumo ao desconhecido.

3. "O sonho do idiota": clarividência e sacrilégio

O poema em prosa "O sonho do idiota" promove a transformação do espaço sagrado em inferno entrevista por um narrador marginal. O poeta empresta sua voz a um representante desta escória da humanidade e lhe dá o poder de divisar, através de símbolos, a decadência de um conjunto de ideais – a razão, o progresso, a crença na salvação. Ao idiota é possibilitada a percepção reveladora e inquietante. Afastado da razão, a doença lhe dá uma outra possibilidade de visão, onde as imagens inconscientes traduzem estados de alma e proporcionam a observação de um espaço alterado. Esse "ser hediondo", belo e triste, possui talvez a intuição de um "emissário celeste", no sentido daquele que vê o que não está dado, e, transcendendo a realidade, aponta para outro princípio de vida.[15]

---

15 Em *Missal*, o poema em prosa "Sob as naves" prenuncia "O sonho do idiota". No primeiro há tam-

Sonhador em vigília, esse idiota penetra o templo sagrado escondendo-se das admoestações da multidão. Embriagado pela liturgia e eclipsado pela turba, o homem deixa-se trancar na igreja sozinho, sem que sua falta seja notada. Abala-se pela espiritualidade que sente emanar de uma imagem da madona e encontra-se transfigurado pela graça benevolente que vê efluir do ícone. Em meio a tal estado de embriaguez e tomado de repentina iluminação, o homem questiona a força que mostrou tamanha consolação, prevendo que tal estado seria efêmero. E, confundindo o gozo místico com a atração carnal da mulher sob o manto da madona, vê-se invadir de tortuosa inveja pela graça entrevista de um mundo que não é e não será o seu. Tal sentimento corporifica-se em vermes, répteis e substâncias verdes que saem de seu corpo, enroscam-se nas imagens e selam a condenação do mundo celeste anteriormente entrevisto. Arrastando-se alcança a porta da igreja, espécie de saída desse inferno, e percebe que esteve sonhando. Mas, num momento de vidência sobre seu estado, reconhece que seu sonho continuará, que a realidade é seu pesadelo.

Neste poema, o satanismo surge da entrevisão do narrador-idiota. Trata-se do satanismo vidente, o do iluminado Lusbel que permite divisar mundos desconhecidos. A descrição do espaço e suas implicações permitem observar até que ponto o estado do sujeito é projetado sobre o mundo exterior. A igreja, "templo iluminado", apresenta-se inicialmente, seguindo os passos da tradição clássica, com conotação de *locus amoenus*, refúgio buscado pelo idiota, recinto de pureza e espiritualidade. A descrição salienta o caráter do lugar sagrado como refúgio aprazível:

> Uma vez ermo e hirsuto como um dromedário sonolento errava pelas ruas escuras de certa cidade sombria, o pobre idiota foi corrido por apupos, pela chacota irreverente e

---

bém a temática da profanação do espaço sagrado e da imagem da madona, no entanto, não há presença do elemento grotesco: "Eu sentia, sob aquelas rígidas carnes mortificadas, frêmitos vivos do sangue envenenado e demoníaco do pecado.

E, de repente, não sei porque profana, tentadora sugestão, vi nitidamente Nossa Senhora descer aos poucos do altar, branca e muda, arrastando um manto estrelado, e, vindo anelante para mim, de braços abertos, dar-me, com os olhos claros de azul, profundos e celtas, infinitas, inefáveis promessas...". In: SOUSA, João da Cruz e, op. cit., p. 462.

apedrejado e penetrou, acolhendo-se, – massa mórbida, riso amolentado, aparência monstruosa de hidrocéfalo – a larga porta aberta de um templo iluminado.[16]

e segue contemplando outros sentidos igualmente agradáveis: olfato, audição, tato: "um perfume celeste errava, vivo e intenso, no ar, evaporava-se lânguido das névoas brancas dos incensos", "O orgão nebuloso e sensibilizante (...) expirava com eternecimentos melódicos, com taciturnas almas sonâmbulas, deixando no ar a pungente melancolia fugitiva de um esquecimento amargo...", "No recinto agora bizarros alvoroços passavam... Um zunzunear de turba que ondeia e que murmura (...) aquela ondulação de corpos ia e vinha, circulava para a direita, para a esquerda, subia e descia, para baixo, para cima, estuando, com a respiração de desabafo de um grande monstro saciado." O sujeito sente-se dominado por uma atmosfera quase mística cujos sons, odores e demais sensações parecem ecoar o estado de êxtase em que se encontra. As sensações entrelaçam-se e ressoam umas nas outras cujo desenrolar sinestésico lembra os pressupostos da teoria das correspondências de Baudelaire.

A suposta pureza litúrgica marca a caracterização do espaço e o transforma: "(...) transfigurado por um sentimento de infinita doçura, que o tornava quase belo". O idiota sente-se penetrado por algum mistério e associa tal sensação à visão da madona.

No entanto, o espaço transforma-se. Antecipando a metamorfose, o narrador encarna a aflição do idiota na pergunta: "que inferno nunca sonhado tinha posto ante os seus olhos inúteis e desprezados essa luz consoladora, essa luz que ele jamais sentira, tão bela e tão funesta, aparecendo na serenidade dessa manhã dentro do templo iluminado?". Reconhecendo sua condição inevitável de excluído, o cenário dá lugar ao *locus horrendus*. Sob o imperativo da cor verde, índice de putrefação, répteis invadem o espaço invertendo o refúgio em refugo e promovendo a metamorfose do espaço sagrado em inferno. O instrumento que permite a transformação é o próprio corpo do idiota, dele procedem os vermes, seu corpo é meio transmissor da morte:

> (...) o idiota como um monstruoso reptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões de bilhões de reptis verdes de todos os aspectos e formas, lon-

---

16 Idem, "O sonho do idiota", p. 633.

gos, lentos, elásticos, subindo pelos altares, descendo pelos paramentos, viscando as vestes dos Santos, se arrastando pelas asas, pelos frisos das colunatas, pelo arco cruzeiro, tatuando de verde a prata das lâmpadas e subindo, sempre triunfais, avassaladoras, sufocantes, numa peste verde, numa alucinação verde, até o altar-mor, sobre o cibório de ouro, sobre o cálix de ouro, sobre a Cruz do Cristo de ouro, esmerdeando maravilhosamente com bizarrismos bizantinos de formas as requintadas cinzeluras refulgentes, de níveas claridades puras e brumosas de Via-Láctea, da velada e suntuosa capela de reverências, tabernaculal, do Santíssimo Sacramento.[17]

O recinto apodrecido desperta terror no homem que procura fugir. O seu drama torna-se tanto maior quanto percebe que a libertação é impossível: os vermes nascem de sua terrível condição e impõem-se talvez como castigo à profanação do templo que sua presença acarretou. Ao transformar-se em parte do inferno, corpo de onde emana as marcas do apodrecimento, o homem reconhece o mal em si: ele é seu próprio pesadelo.

O que promove a mudança, o estopim da alteração responsável pela figuração do inferno no recinto sagrado, é a relação do idiota com a mulher. Desde o início da descrição da imagem, ainda tomado da espiritualidade proporcionada pelo *locus amoenus*, ele vê a madona como mulher: "(...) a boca deliciosa e doce, na expressão cândida, infinitamente delicada, da carícia sutil de beijos alados". A beleza pagã da imagem confunde-se com a graça celestial que transmite. Observa-a como objeto e ser superior que, dada sua benevolência e poder, o absolve de sua culpa. Desejo e transcendência estão na base do sentimento que lhe dá vidência:

E esse sentimento que o transformava e que ele próprio desconhecia assim tão intenso e curioso na sua alma, transcendentalizava-o e dava-lhe ao obtuso idiotismo uma como que supervisão, certa regularização lúcida e nobre, fazia-o por instantes viver, reflexamente, na origem ignota de uma especial percepção mental e de uma extravagante emoção.[18]

---

17 Idem, op. cit., p. 639.
18 Idem, op. cit., p. 635.

A imagem "ao mesmo tempo carnal e mística" cumula-o de bênçãos e sortilégios e parece mesmo absolvê-lo de sua culposa miséria. A paixão que vive tem um fundo que entrelaça misticismo e sensualidade, deseja a comunhão místico-carnal com a imagem da madona, mas teme violar sua pureza no contato com sua terrível dor de idiota:

> Podiam ligar-se, pois, ele e ela, no mesmo fundo de abstratas purezas, prender-se pelas mesmas espirituais correntes, fundir-se nos mesmos emotivos espasmos... Não! ele não violaria os melindres, os escrúpulos arcangélicos daquela natureza delicada, não iria empanar os cristais impolutos das esferas azuis onde ela triunfava. Podia, pois, reentrar, pura, inviolada, nos seus sacrários de ouro, nas suas preciosas redomas, nos seus majestosos domínios e reinados de formosura, incensar-se com o seu perfume de sempre, porque nada inteiramente nela nem de leve experimentara o contato sutil das secretas e tortuantes emoções dele.[19]

A percepção de si como *ser oposto* ao objeto desejado – a imagem – é prenúncio de constatação de si como inferno. Tal momento clarividente significaria o adeus as suas ilusões, o que implica a constatação do prosseguimento de sua dor e da petrificação de sua condição de excluído. "Sim! não era ela nada mais do que a encarnação palpitante de sua visão, a cristalização de suas fugitivas saudades e ilusões, que por aquela embaladora e fugitiva forma vinha dizer-lhe o melancólico, o aflitivo, o desesperado adeus para sempre."

Muitos são os índices da transformação do espaço que culmina numa espécie de êxtase do texto, no sentido do coroamento da figuração do inferno como espaço de liberdade e morte. Mas o momento da alteração central do poema é percepção da mulher identificada ao mundo do qual o idiota foi afastado e para o qual olha com "a baba verde da inveja". Essa inveja expõe dois mundos e escancara a condição do idiota. Encarnado na mulher está um mundo inacessível: "Sim! Ciúme desesperado por vê-la de outro, por senti-la nos braços de outro (...) Sim! Ciúme feroz e inveja ainda mais feroz por ver-se idiota, inerme e inútil para florescer, para brilhar ao lado de outro homem são e forte que a desejasse, que a possuísse!".

---

19 Idem.

Do contato com a madona profana irrompe o grotesco. Como se a relação com a realidade desencadeasse o estranhamento, o espaço se altera a partir da visão da imagem e as ordens do mundo confundem-se. Na confusão de domínios, o animal funde-se ao humano e, desta inversão, advém um estado em que o estranhamento e a angústia substituem o chão firme da realidade. Surgido da voragem visionária do demente, os vermes apontam para um mundo demoníaco cuja anulação das ordens enceta o sinistro numa situação onde desponta o absurdo. O império do absurdo revela um mundo conduzido por uma vontade irracional que move os homens e as coisas, correlato da idéia de que o mundo é *representação*[20]. O homem não passa de um boneco manipulado por uma vontade soberana, de cujos mecanismos o sujeito encontra-se alheado.

O templo transformado em inferno dá conta da representação de um mundo alheado. O grotesco é o absurdo que irrompe do espaço reconhecível da igreja, firmando uma nova ordem desconcertante que abre uma fenda abismal na forma e no sentido encarnados pelo espaço sagrado. O lugar das quimeras e da redenção possível traveste-se de índices demoníacos, investindo o espaço familiar com os signos do sinistro.

Da perspectiva do grotesco, a realidade e o homem participam da mesma cisão, o estranhamento daí decorrente verte em horror a perspectiva de um horizonte redentor. Nesse mundo povoado de demônios, uma espécie de libertação às avessas é insinuada: por meio da arte, do sublime tornado grotesco, a realidade é horrorizada e o homem pode enfrentá-la.

O espaço sagrado vertido em matéria putrefata assinala o impasse da constituição da alteridade desse narrador que é um duplo. Prazeres místicos ou materiais não são destinados a um idiota. Longe do mundo das mercadorias, dos prazeres e da

---

20 Influência constante no período simbolista, Schopenhauer e sua doutrina da vontade enquanto representacão, contamina, neste caso, a noção de representação artística. Comenta Anatol Rosenfeld sobre Schopenhauer e sua influência na arte moderna em "A visão grotesca". In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p. 66. "Na sua essência a vontade irracional o homem já não difere dos animais, nem das plantas (...) A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. (...) Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é 'representação'".

razão, seus desejos transfiguram-se em vermes. O mundo exterior contemplado pelo idiota apresenta-se como reflexo de uma subjetividade em convulsão. A deformação do espaço é decorrente da força de uma realidade interior que, longe dos pilares da razão, adquire certa vidência. Nesse sentido, a desconstrução operada destaca-se como procedimento de fundo expressionista. Deformação desencadeada pela força de uma realidade interior atordoante. A realidade que se deteriora, que se desrealiza rumo ao absoluto informe, conduz a um sujeito sem representação. O escorrer de vermes e matéria putrefata conduzem a alteridade do demente à mera aparição fantasmática. Sob o signo do grotesco, delineia-se o espectro da alienação. A interioridade que desencadeia a transformação grotesca do espaço instaura o efeito de estranhamento. Tal sujeito que se desconhece parece afirmar que por meio do mal – e sob a égide da morte – a arte inscreve uma possível libertação.

Aqui o mal, no sentido das formas hediondas que desvelam um mundo desprovido de sentido, adquire "a pretensão de assimilar a matéria na forma de seu desejo"[21]. O idiota, travestido do olhar vidente, abraça o mal como meio de afirmar alguma forma de poder. Poder cuja filiação satânica retira de um estado de impotência; força do excluído que se sabe condenado à morte. Os objetos de seu desejo metamorfoseiam-se e contaminam o espaço e a bem aventurança prometida pelos céus. Sua demência chega a afastar a dualidade bem/mal e ostenta o triunfo do informe, arte do feio e do grotesco.[22] O verde que escorre do recinto sagrado marca o fracasso do reconhecimento de si como alteridade possível, perfazendo seus anseios e desejos soterrados em matéria podre. Como um corpo, a consolação celeste se putrefaz, escancara sua temporalidade signo de morte.

A "esmola santa da morte" escorre pelos santos do altar e imprime a fatalidade do apodrecimento terrestre no templo enquanto simulacro da vida eterna. As lamas verdes dão imanência ao mundo dominado pelo ideal, trazem a morte e o impé-

---

21 VIGNOLES, Patrick. "Qual é o mal senão o fato de pretender assimilar a matéria na forma de seu próprio desejo?". In: A *Perversidade*. Campinas: Papirus, 1991, p. 137.

22 O paroxismo do mal implica a abolição do bem e do mal: promove o informe, no sentido da destruição das belas formas da civilização e da arte. Ver VIGNOLES, Patrick, op. cit., p. 60 e 91.

rio da matéria. A cor do apodrecimento contrasta, ainda, com as cores litúrgicas: com o branco emissário da pureza ou o vermelho das vestes sagradas, tonalidade que denota poder e apreende o sangue do sofrimento redentor do Cristo. A igreja como palco da transformação satânica expõe a falência das instituições cristãs e das promessas de revelação. A decomposição esverdeada corrompe a nitidez ofuscante da salvação e o corpo da morte se faz estrutura.

A demência insinua-se como duplo do poeta no sentido do parentesco entre as condições marginais, mas é também aspecto que se comunica com a problemática da criação, remetendo ao mito do poeta louco. O louco como aquele cuja intensidade da vida interior contrasta com a frouxidão dos laços com a realidade. Assim como o poeta, um desadaptado cuja distância da vida mundana permite que de seu mergulho nas profundezas do eu emerja a face opaca do real. Se "a loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo"[23], o poeta na figura do demente, revela-se uma espécie controversa de vidente alheado. É do fundo de sua condição de alheado que sobrevém a vidência do absurdo no que este possui de reflexo invertido da caducidade do mundo[24], como uma espécie de "revelação profana"[25]. O mundo estranhado entrevisto pelo idiota materializa-se enquanto *realidade*, uma das representações possíveis do mundo com vontade própria.

Sob a égide do registro grotesco, as ordens do mundo apresentam-se ani-

---

23 KAYSER, W. O *Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.71.

24 Idem, p. 159: "Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das percepções primogênitas do grotesco que a vida nos impinge. Nas suas representações do grotesco, o Romantismo e a arte moderna serviram-se desse motivo com notável freqüência. Mas, ao mesmo tempo, tal fenômeno nos transporta para a 'poética da criação'. Desde cedo, surgiu a determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista."

25 O termo é de Walter Benjamin em "O Surrealismo – o mais recente instantâneo da inteligência européia". In: BENJAMIN, Walter e alii. *Textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: Abril, 1983, p. 85 (Os pensadores). Tal expressão é utilizada para destacar certa irradiação presente nas imagens surrealistas cuja "revelação" não é da ordem do divino, mas do terreno.

quiladas conduzindo a personalidade e a história ao mesmo torvelinho destruidor. No entanto, é o império deste verde putrefato que promove uma construção por sobre os estilhaços de um mundo esfacelado: o grotesco estetiza e revela uma visão da história. No confronto do mundo desordenado, do narrador-poeta na pele do idiota, as tensões conduzem a um discurso ruinoso: o grotesco organiza a destruição.

A vidência do idiota permite o vislumbre de sua condição social. Às promessas de alteridade e redenção, destinadas a outra classe, a *supervisão* do poeta sob a máscara do demente oferece o apodrecimento da matéria[26]. A imagem de um templo que se deteriora e se tinge de verde, vem na contramão das imagens positivas fornecidas pela sociedade da época em seu anseio civilizatório. Evidenciando o duplo do poeta, a madona é redentora e mulher do mundo dos brancos, os objetos e o espaço sagrados também destinam-se a poucos e não trazem o perdão para aqueles que foram excluídos da civilização. Daí o espaço transfigurar-se em inferno, correlato cifrado da história enquanto ruína.

O inferno em "O sonho do idiota" é marcado pelo domínio da categoria do insólito, reflexão do sujeito sobre a morte que promove a alucinação. A forte presença da morte dá vida ao inanimado, adentrando a fronteira do que está além.

O narrador empresta sua voz e olhar a um personagem idiota. Àqueles eventualmente mais distantes da civilização ou da razão é dado o poder clarividente. O verde da matéria podre corroída por vermes é fantasmagoria que revela sondagem profunda de aspectos da sociedade que traça o lugar fixo dos homens. Na contramão das imagens civilizatórias, os símbolos verdes cunhados pelo poeta constatam a fatalidade da morte inglória e a impropriedade do otimismo no progresso dos homens. Sobretudo oferecem à possibilidade de redenção prometida pelos céus, a vertigem da matéria perecível e soberana. E insistem na "estética do feio" como instância capaz de vislumbrar o processo de alienação.

---

26 Tal estado de vidência do idiota como duplo do poeta remete à "lettre du voyant" de Rimbaud. O poeta deve fazer-se vidente por meio de um "desregramento de todos os sentidos"; o idiota-poeta adentra os limites do desconhecido pela construção de um mundo às avessas. In: RIMBAUD, Arthur. *Poèsies*. Paris: Booking Internacional, 1995, p. 190.

4. O "Emparedado": o fazer poético e o impasse da Constituição da Alteridade

A voz que foi dada a um representante da marginália em "O sonho do idiota" agora é encarnada pelo sujeito lírico que se confunde com o poeta. *Evocações* é livro que se desdobra em vozes remetendo à voz que grita o sofrimento do artista negro. A percepção da ruína dos ideais da arte e das promessas da civilização conduz o sujeito lírico a buscar, nas realidades eventualmente distantes dos pilares da razão e no crivo do poeta visionário, o olhar iluminado, disposto a oferecer, trevas clarividentes cunhadas pela linguagem poética, os tormentos recalcados do sonho e do inconsciente. Desdobramentos da idéia de que o mal é legião, esses seres escavam a dor e evidenciam um mundo desprovido de sentido.

O "Emparedado" talvez seja o poema em prosa mais famoso de Cruz e Sousa. Testemunho de sua condição de poeta negro num país escravista, o poema foi muitas vezes tomado como exemplo para leituras puramente biográficas. O drama do artista negro estaria explícito e provaria, entre outras coisas, como ele ansiava por livrar-se das amarras que impediam sua ascensão social. Por outro lado, o texto serviu também como prova de que o poeta reconhecia a si mesmo como negro e estava, portanto, ao lado dos abolicionistas. No entanto, as posições acima mencionadas não levaram em conta a tensão interna do texto que o faz oscilar entre duas percepções de si que, presentes na forma, dotam o texto de agudas dilacerações.[27]

---

27 O volume da coleção *Fortuna crítica de Cruz e Sousa*, organizada por Afrânio Coutinho, contém exemplos das apreensões críticas em relação a "Emparedado". Nestor Vítor refere-se ao poeta negro que lutava contra o preconceito: "o Emparedado (...) não é apenas um soluço de revolta pessoal, mas da de toda uma raça proscrita pela Civilização inteira, que desdenha quanto pretenda em tais homens ser manifestação de vida superior"(p.133). Carlos Dante de Moraes enfatiza o protesto do negro contra o cientificismo: "Aí é urdida uma dialética dramática, absolutamente inédita em nossa literatura, por meio de protestos, gritos, gemidos, invectivas, desafios, uma cólera de profeta bíblico e um amor-próprio que sangra e arremete com o furor da onda empolada (...). O protesto mais grave, porém, é contra a 'ditadora ciência das hipóteses', que divide as raças em superiores e inferiores, negando a estas a capacidade e os dons mais altos do espírito." (p.271). Eduardo Portella aponta o caráter social

O poema que versa o tema do poeta soterrado reveza duas percepções da mesma dor cujo movimento dialético nega constantemente uma postura hegemônica. A tradicional leitura de seus recortes presta-se a interpretações que impedem a percepção da negação e denegação constantes de seus conteúdos. Não permite observar o deslocamento da constatação da identidade no desdobramento do eu e do outro. Movimento que mostra reconhecer as marcas da ideologia e procura delinear um discurso contra-ideológico.

O texto narra a *via-crucis* profana do poeta empreendida pelos caminhos tortuosos da arte e dos dilaceramentos resultantes da impossibilidade científica e social da inserção do poeta negro na República das letras. Relato quase autobiográfico, afasta-se da pura confissão pela alternância de vozes e pela torrente de símbolos que divisam obra, vida e história. A simultaneidade de aspectos que correm as páginas de *Evocações*: o tom blasfematório, a fatalidade melancólica do sujeito que reflete o absurdo da existência, o negro como símbolo multifacetado concorrem para que o "Emparedado" figure como uma espécie de texto-síntese da obra em prosa de Cruz e Sousa. Referencia os ideais malogrados de *Missal*, dialetiza a dor como meio de purgação e redenção do sofrimento e mostra o poeta simbolista preso aos encantos fatais da arte. O "Emparedado" fecha, evidenciando a idéia da arquitetura do livro, o ciclo que começa por "Iniciado", primeiro poema em prosa de *Evocações*.[28] De iniciado a emparedado, as

---

do texto: "No tema do 'emparedado', nele está o condicionamento social da sua poética" (p.305), Fernando Góes destaca o aspecto confessional de "Emparedado" cujas páginas dão conta da revolta contra o meio: "Mas o capítulo mais significativo, aquele em que Cruz e Sousa mais se confessa, aquele em que fotografa sua angústia e sua revolta, é o do 'Emparedado'. Páginas quase que de ódio, onde não ataca ninguém, mas acusa e responsabiliza o meio, o ambiente preconceituoso e maldoso que o desamparou" (p.344). Em nenhum dos casos citados acima há a observação do caráter duplo do texto, o que implica uma apreensão unilateral. Entretanto, estudos mais recentes apontam a percepção do eu como tu: é o caso de Alfredo Bosi que refere o caráter contra-ideológico do texto "Sob o signo de Cam". In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 266-72 e de Ivone Daré Rabello: "Numa lucidez extraordinária, faz ouvir (o poeta) a voz da ideologia que, sinistramente, nasce de dentro da própria subjetividade". *Um canto à margem*. São Paulo, 1997, 150 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo.

28 Note-se que o poema em prosa "A Janela" de *Missal* prenuncia o tema de "Emparedado". De forma

etapas de *Evocações* traçam um sujeito que marca o passo com a derrocada das ilusões atrelada ao sentimento de iminência da morte.

"Emparedado" começa com uma invocação à noite. Símbolo que evidencia sua dupla face, a entidade aponta para as trevas e a morte, mas também para a fecundidade do sonho e do esquecimento. A presença da noite remete a outro poema em prosa também de *Evocações*, intitulado justamente "A noite". Trata-se de texto de louvor à noite, espaço fecundo e acolhedor, revelador de dores e instigador de sonhos. Diversa da noite luminosa e hospitaleira de *Missal*, ela apresenta-se como o espaço de travejamento do outro, além de evocar sua força liberticida. Espécie de máscara mortuária que adentra camadas profundas do pensamento e da experiência, é musa inspiradora, espaço de evasão e momento que permite divagações. Tomada enquanto objeto, espaço e tempo, a noite encarna o desejo de inserção do poeta no mundo e seu oposto; a possibilidade de se evadir desse mundo que o excluiu.

Lê-se em "A noite" a expressão: "Hóstia negra dos sonhos brancos que eu eternamente comungo". O enigma desta frase repõe as múltiplas significações do símbolo noite: o corpo negro eleito – talvez como Cristo – pelo e para o martírio e sonhando com mundos mais próximos da idéia de humanidade ou o corpo negro sofrendo pelo sonho branco (seja o trabalho ou o sofrimento recompensado pelo paraíso cristão) ou ainda, como quer o símbolo mais latente no texto, a hóstia negra como a noite que oferece sonhos somente para os brancos.

O movimento de opostos prossegue: a noite permite o sonho e o entorpecimento, irradia quimeras e oferece a desolação, possibilita a ascensão a mundos desconhecidos e desnuda os subterrâneos onde se encontram os miseráveis e os vencidos... Esperança e morte são, pois, as duas faces da evocada noite, cuja atração pelo aniquilamento, ao final do texto, reveste-se de melancólica volúpia. Os chamados à morte têm o correlato de uma imagem luminosa; "irradiação", "cristalização":

---

ainda incipiente, o tema do sujeito encarcerado, oprimido já está posto neste poema em prosa. A mesma metáfora do muro como obstáculo ao sonho e ao auto-conhecimento é utilizada. O processo de exclusão social e alienação já havia sido, pois, vislumbrado.

Ó bendita noite! dá-me a morte na irradiação dos teus raios, para que eu rompa o selo cabalístico dos teus segredos; dá-me a morte na cristalização dos teus astros, nas auréolas das tuas nuvens, no pesado luxo das tuas constelações, no vaporoso das tuas visões de lagos, na solenidade bíblica das tuas montanhas enevoadas, nas cerradas cegueiras apocalípticas das tuas maravilhosas florestas virgens, quando lentas luas langues florescem nos céus como grandes beijos congelados de brancas noivas gigantes encantadas e mortas...[29]

A reflexão promovida em "Emparedado" tem como palco a noite, "hora infinita da Esperança", é ela quem desperta o desfile dos sonhos, das angústias, das desilusões e da dor do sujeito lírico. Como uma parábola, o sujeito narra seu caminho, suas provações até o momento em que chega à beira de "caóticos, sinistros despenhadeiros" e, como Lúcifer, conhece a queda: "como outrora o doce e arcangélico Deus Negro, o trimegisto, de cornos agrogalhados, de fagulhantes, estriadas asas enigmáticas, idealmente meditando a Culpa imeditável..." A culpa do sujeito, "nefando Crime", é a de ser um artista que pertence a uma raça considerada bárbara. O parentesco com Satã conduz ao pecado primordial: haver afrontado o poder, acreditando na força do sujeito e saber-se fadado ao fracasso. A culpa imeditável aponta para o paroxismo que advém do mito bíblico dos filhos de Cam e a culpa resultante do conhecimento do mal. A consciência de cumplicidade em relação às dores do mundo implica paradoxalmente o remorso e a pulsão de morte que, aliados à culpa, são índices de que o sujeito lírico pensou o mal como realidade.

O tom blasfematório, de profunda heresia e revolta, caracteriza um sujeito lírico que escancara seu ódio. Esse sentimento refere-se à consciência da condição humana, à sua própria condição de excluído e à proclamação de um mundo sem deuses. A revolta insere-se no seio desse grito, fazendo com que o eu reflita sobre o mal físico, corporificado na escravidão, e moral, daquele que traz a culpa da cor.

Apesar do tom confessional, o texto afasta-se do puro relato autobiográfico devido ao diálogo que se estabelece entre o eu e o outro. O movimento que alterna a voz na primeira e na segunda pessoa desvela um percurso reflexivo que permite reco-

---

29 SOUSA, João da Cruz e, op. cit., "A Noite", p. 540.

nhecer em si os traços da ideologia que o excluiu. O sujeito lírico revela-se um duplo: ele é o poeta que padeceu os tormentos de sua cor e ele é aquele que observou o percurso do poeta. O movimento de duplicação permite que se observe o outro em si; reconhece em si as marcas da ideologia oficial e a partir daí cunha sua resposta contra-ideológica. E a resposta do eu dá-se por meio da introjeção dilacerante dos valores de uma sociedade que o excluiu. O poeta encarna satanicamente o discurso cientificista da época, que considerava o negro um ser inferior, fadado a permanecer na barbárie. O discurso cientificista é encarnado e dialetizado em seguida:

> O temperamento entortava muito para o lado da África: – era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado Regra, até que o temperamento regulasse certo como um termômetro!
>
> Ah! incomparável espírito das estreitezas humanas, como és secularmente divino![30]

Aparentemente, o primeiro enunciado cola-se à ideologia, encarnando o discurso científico acerca do negro. Mas a frase seguinte atua como proposição irônica frente ao conteúdo anteriormente exposto, instaurando um núcleo de dúvida em relação às primeiras afirmações. O narrador da segunda frase identifica o emissário da primeira, o "incomparável espírito das estreitezas humanas" e introduz a ironia: "como és secularmente divino!". Aquilo que é estreito torna-se divino, a ironia atua como correlato recorrente das inquestionadas verdades oficiais. A forma, no desdobramento constante do duplo, assume a disposição de negar e denegar conteúdos que se referem ora às marcas da ideologia oficial, ora às regras do decoro estético.

A estrutura dialógica revitaliza os discursos cientificistas por meio da lógica satânica da traição: em terceira pessoa, o sujeito, cujo desenrolar do texto expõe como duplo, encarna os preceitos que procura atacar. O próprio movimento do eu que se desdobra implica negação da voz persecutória em terceira pessoa, desvendando um sujeito que identifica ideologia e história por meio dos antagonismos vividos por um artista negro num país escravista. O movimento de vaivém permite a percepção da fi-

---

30 Idem, "Emparedado", p. 662.

siognomonia dos impasses do Brasil do período na figura do homem negro de letras: processo civilizatório e escravidão na voz negra que desvela, nega e denega os liames do cientificismo e dos não-ditos da ideologia oficial.

O eu que fala a um tu transforma o sujeito em objeto como faz a morte. Assim, o enunciador em primeira pessoa explicita um ódio que "contesta ao ser odiado seu direito à existência"[31]. Isto é, o eu contesta o direito ao tu de viver, o que significa questionar a si mesmo o direito à vida. O "Emparedado" experimenta-se como signo profético da morte: é realidade e símbolo, em sua dor e em sua carne sofre e promove o mal.

O tema do "emparedamento" evoca E. Allan Poe. As paredes que se fecham encarcerando o sujeito, suas aspirações e ilusões como metáfora da subjetividade inseparável da opressão do mundo exterior. No caso de Cruz e Sousa, a metáfora remete ao processo de exclusão social do qual foi vítima. Imagem do soterramento dos ideais e da difícil construção da alteridade.

O lugar de fala do sujeito é o daquele que se reconhece desconhecendo-se. Reconhece os estatutos de uma sociedade de base escravista e cientificista e desconhece sua suposta natureza de bárbaro. Desconhece os caminhos contraditórios de seu desejo de inserção no mundo dos brancos, reconhecendo sua situação de homem e artista negro, exilado e condenado à morte. O papel do duplo é também o do estranhamento: o sujeito é e não é ele mesmo, o desdobramento do eu permite a observação do impasse da constituição da alteridade. A voz do excluído, ao desdobrar-se, e atingir o paroxismo, expõe a dificuldade de representação da alteridade do negro. O irrepresentável des-

---

31 BORNE, Etienne. *Le problème du mal*. 4ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, p. 33: "La haine nie d'abord la liberté de l'être abhorré, la change en destin, transformant le sujet en objet, comme fait la mort. Ensuite d'une façon moins symbollique et plus réaliste, la haine conteste à l'être son droit à l'existence. Mais en même temps la haine approuve le monde être ce champs clos, cette nature athée où triomphe la mort. Toute haine est, à la limite haine de Dieu, poursuit la mort de Dieu. Le nihilisme est la métaphysique de la haine." Em tradução literal: "O ódio nega de início a liberdade do ser aborrecido, a muda para destino, transformando o sujeito em objeto, como faz a morte. De uma forma menos simbólica e mais realista, o ódio contesta ao ser odiado seu direito à existência. O ódio aprova o mundo ser esse campo fechado, essa natureza atéia onde triunfa a morte. Todo ódio é, no limite, ódio de Deus, possui a morte de Deus. O niilismo é a metafísica do ódio.

ta identidade investe a forma de deformações agonizantes, configura um movimento de velar e desvelar sob o imperativo de uma linguagem que cultua a heresia. Tal oscilação pode ser observada, tomando-se como exemplo trechos que insistem no culto elevado da arte contrapostos a trechos em que o poeta reconhece a impossibilidade:

> O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, truncar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com lábeus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar enfim toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.
>
> Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo – eu o sinto, eu o vejo! – te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa no organismo da Idéia (...) [32]

Neste trecho, o sujeito lírico é aquele que crê na sua obra e no poder transformador da arte. A inscrição da força da arte nos espíritos estreitos dá-se como em um corpo: corta, golpeia, dilacera. E o sujeito profetiza a transformação que a arte acarretará. A relação estabelecida entre estética e crueldade, a arte que fisicamente desencadeia a dor, talvez sirva como prenúncio do movimento posterior, onde a percepção do impasse e da angústia toma o lugar do idealismo. É assim que a crença cede espaço à desolação e ao ódio, o artista ouve uma voz que vem de dentro de si – o duplo – a dizer-lhe:

> – Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido (...)
>
> Artista?! loucura! Loucura! Pode lá ser isso se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemendo, Criação dolorosa e sanguino-

---

32 SOUSA, João da Cruz e, op. cit., p. 670.

lenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas! [33]

Aqui, movimento inverso, o artista atinge o ápice do paroxismo, não reconhece a si mesmo, questiona sua identidade e alteridade. A voz deste duplo que fala ao poeta vem de dentro de si mesmo, prova de que as marcas do desconhecimento de si se oferecem do próprio mergulho na subjetividade esfacelada. À constituição da alteridade do artista negro que fala em nome de outros, é oferecida a razão da ciência, a força dos empirismos, o passado africano e a filiação ao trabalho. O negro, presença irrepresentável cuja natureza é considerada demoníaca dada a filiação à esfera da produção, comparece na teia da prosa através do concerto inquietante de suas vozes interiores.

O "Emparedado" é texto que evidencia o coroamento do processo de impasse da constituição da alteridade, culminando com o soterramento das vozes que o sujeito pretendia encarnar. A percepção da inexorabilidade deste processo entrelaça-se, sob a forma do auto-flagelo, em uma espécie de valorização do eu às avessas. De modo perverso, daquele que toma para si o mal e sente a volúpia da queda no abismo, o poeta erige a dor como meio de redenção. O paroxismo de seu martírio entrevê a morte na sua dupla natureza de volúpia e aniquilamento.

| **Simone Rossinetti Rufinoni** é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 156 a 182

---

33 Idem, p. 672.

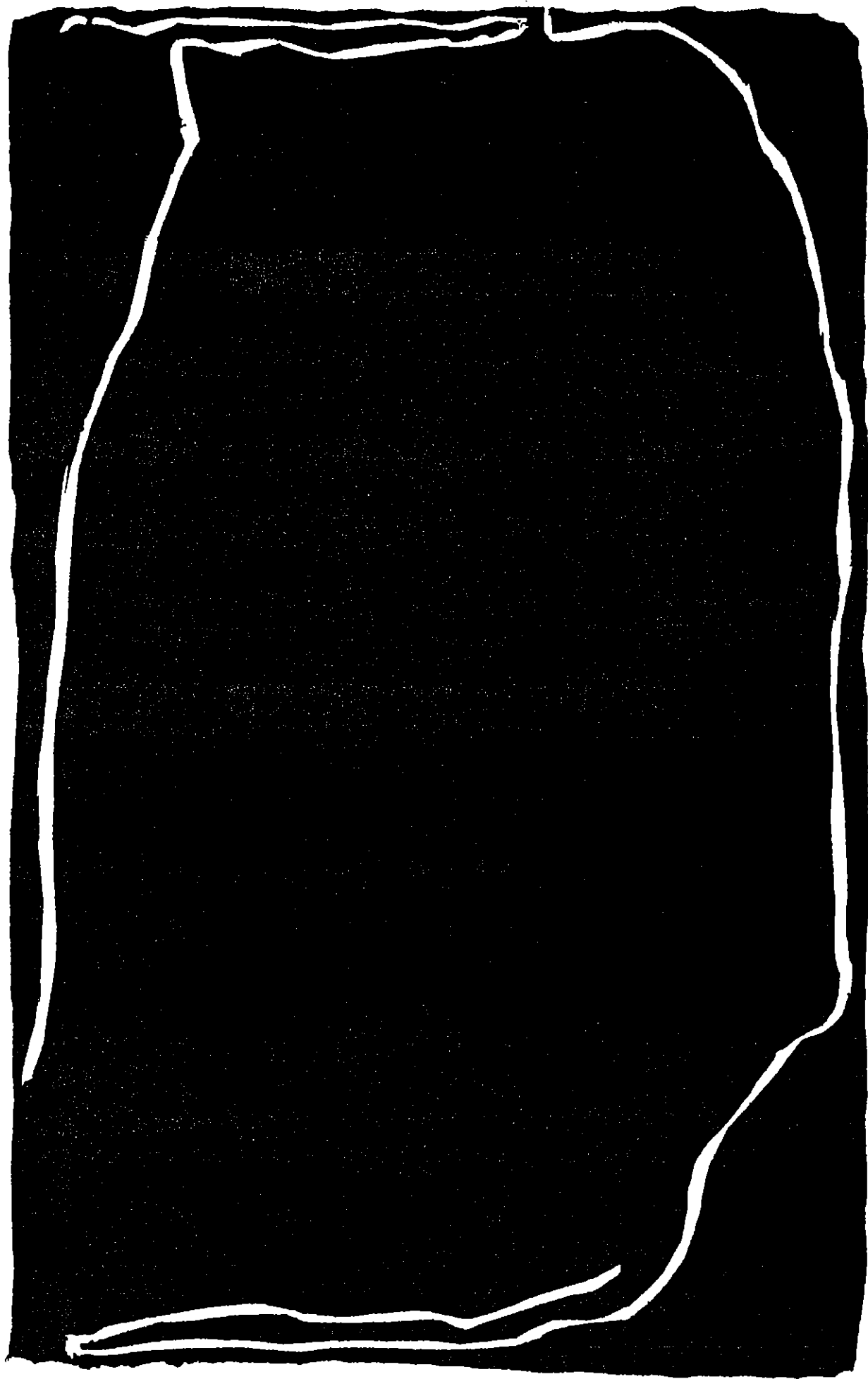
[ensaio]

A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia

Milton Hatoum

Resumo Através de algumas cartas de Euclides da Cunha tomamos conhecimento do seu olhar inquieto e urbano sobre a "emblemática" Amazônia. O fascínio e a aversão do escritor pela alteridade da região contribuem para uma escrita de tensão e miragem associada às impressões de modernidade, sugeridas pelas cidades de Belém e Manaus.

Abstract *The reading of some Euclides da Cunha's letters discloses his restless and urban look on the "emblematic" Amazonian. His ambiguous feelings into this region, hesitating between enchantment and dislike, contribute to a strained and 'miragic' writing, that is tied to modernity impression from Belem and Manaus cities.*

Palavras-chave cartas • região Amazônica • modernidade
Keywords *letters • Amazonian region • modernity*

eu sinto necessidade de abandonar por algum tempo
o meio civilizado da nossa terra: assim ou aspiro os
sertões desertos ou as grandes capitais estrangeiras.

[Rio, 26.8.1892. Carta de Euclides da Cunha a Reinaldo Porchat]

Em várias cartas de sua extensa correspondência com amigos e parentes, Euclides exprime um desejo de movimento, de saída, de abandono do lugar: "não dou para a vida sedentária, tenho alguma coisa de árabe – já vivo a idealizar uma vida mais movimentada, numa comissão qualquer arriscada, aí por estes sertões desertos e vastos de nossa terra..."[1].

Há, nessa inquietação interior, um desejo de evasão de si mesmo, de "liberdade de ser ou fazer-se diverso"[2], de atração pela aventura e pelo risco, e ainda um forte desejo de conhecimento do *outro*. Euclides se enfada com a vida sedentária no "meio civilizado da nossa terra", e os seus projetos de partida apontam para lugares opostos: o que há de mais civilizado ou de mais "inculto" (o deserto, lugar da barbárie, contra o qual Euclides "travou uma batalha obscura e trágica"[3]).

O lugar entre a metrópole e o deserto não parece exercer nenhum fascínio em Euclides. O que o seduz é a oposição extremada (civilização e barbárie) presente em muitos de seus escritos e que reflete "a consciência dividida presente no intelectual a um só tempo combativo e pessimista"[4]. Dessa cisão resulta "o desenho da sua escrita literária de um modo que se abre para a tensão e a miragem"[5].

Cisão na consciência e cisão também na linguagem, que pende para o figu-

---

1 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.). "Carta a Reinaldo Porchat. Rio, 26.8.1892". In: *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

2 HOLANDA, Lourival. "A letra e a lei" (texto inédito).

3 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a José Veríssimo. Manaus, 8.11.1905".

4 PRADO, Antonio Arnoni. "Ficção e verdade n'*Os Sertões*". *Remate de males* (Campinas: IEL, nº 13, p. 25-9, 1993).

5 Idem.

ral e rompe com a moldura naturalista, tão presente à época de Euclides. A frase retorcida de seu estilo que tende a dramatizar tudo e em que "tudo parece impregnado de uma significação agônica", como bem assinalou Augusto Meyer[6], não aparece apenas nas páginas de *Os sertões*, mas também em seus escritos amazônicos, inclusive nas cartas que escreveu em Manaus, antes de navegar para as cabeceiras do Purus.

Nessa correspondência Euclides também reflete, nas modulações de sua escrita, um movimento que alterna tensão e miragem a partir de uma vivência urbana. Perto do "deserto", ou cercado pela floresta, ele exalta o que há de mais civilizado e critica o que há de mais "primitivo" ou nativo nas capitais do Norte. Aqui, outra vez ele adere a uma visão extremada, em que não há lugar para um espaço urbano misturado, mestiço, formado por um urbanismo de terceiro estilo, conforme a expressão de Alejo Carpentier ao discorrer sobre La Habana, mas que bem se ajustaria à maioria das cidades latino-americanas.

Vem de longe o fascínio de Euclides pela Amazônia. Em carta a Luis Cruls, ele escreveu: "Alimento há dias o sonho de um passeio ao Acre"[7]. Mas já na segunda parte de *Os sertões*, numa breve digressão que ele chama "debuxos rápidos", ele discorre sobre as condições climáticas e mesológicas da Amazônia. Nessa e em outras passagens da obra de Euclides, comparece o que Gilberto Freyre nomeou de "descrença baseada em fatalismo de raça, em determinismo biológico". Descrença, portanto, "na incapacidade do mestiço: incapacidade biológica, fatal"[8].

A observação lúcida de Freyre, para quem Euclides é uma "vítima de preconceitos cientificistas com aparência de verdades antropológicas"[9] encontra-se não apenas na famosa passagem citada pelo sociólogo, mas também nas páginas que sucedem aos "debuxos rápidos" sobre a Amazônia, mencionados antes. A descrença na incapacidade do mestiço e na do indígena – "a raça inferior, o selvagem bronco" – in-

---

6 "Nota sobre Euclides da Cunha". In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 242.
7 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Luis Cruls. Lorena, 20.2.1903".
8 FREYRE, Gilberto. *Atualidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.
9 Idem.

fluiu na visão urbana de Euclides sobre as cidades da Amazônia. Ele demorou pouquíssimo tempo em Belém ("algumas horas inolvidáveis"). No entanto, a primeira e única impressão dessa cidade é reveladora:

> (...) nunca esquecerei a surpresa que me causou aquela cidade. Nunca S. Paulo e Rio terão as suas avenidas monumentais largas de 40 metros e sombreadas de filas sucessivas de árvores enormes. Não se imagina no resto do Brasil, o que é a cidade de Belém, com os seus edifícios desmesurados, as suas praças incomparáveis e com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa. Foi a maior surpresa de toda a viagem.[10]

Impressão forte e positiva (com ênfase pelo anafórico "Nunca") da *urbs* "modernizada" pelo senador Antônio Lemos, então intendente municipal da capital do Pará. Além da percepção do espaço urbano, que traduz uma visão idealizadora mas impactante de uma réplica de Paris em plena floresta, Euclides se impressiona "com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa". Assim, a população harmoniza com a cidade, e ambas são promessas de uma possível civilização à entrada do deserto inculto.

Euclides viu Belém como quem vê de longe uma paisagem e se extasia. Não sentiu a pulsação da vida belenense, não caminhou pela Doca do Reduto e o Porto do Sal, não pôde observar detidamente o movimento do mercado Ver-o-Peso, onde as entranhas da cidade portuária se revelam. Passou ao largo desses lugares que mostram a complexidade da cidade e sua rede de relações com o interior da Amazônia. Ele viu a grandeza de Belém sob a perspectiva de amplas alamedas alinhadas por casarões e palacetes. Viu, enfim, a Belém do fausto da economia extrativista: visão impressionante que encerrava traços de uma promessa modernizadora ainda atual.

Ao desembarcar em Manaus, a surpresa foi de outra ordem e adquiriu um tom bastante diverso. Sua permanência nessa cidade, que deveria ter sido breve, prolongou-se por mais de três meses. No entanto, a espera permitiu um discernimento mais agudo sobre a vida urbana manauara. Trata-se de uma visão menos idealizada e

---

10 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta ao pai. Manaus, 30.12.1904".

muito mais crítica, apesar dos preconceitos à sociedade nativa. A vivência mais intensa permitiu-lhe captar certas contradições da cidade.

Nas cartas manauaras, a escrita de Euclides adquire um traço hiperbólico, eivado de tensão e de imagens contrastantes que lembram as melhores frases de sua prosa épica. O registro da vida urbana, feito de ângulos diferentes, é regido ao mesmo tempo por um fascínio e por uma aversão pela alteridade: fascínio pela "Hiloe portentosa" que envolve o escritor, e aversão por uma cidade que se lhe configura como o avesso de suas expectativas, de um ideal urbano que Belém emoldurara. É que em Manaus, a linguagem de Euclides exprime perplexidade e desenraizamento em face de um mundo preconcebido, preformado de leituras e visões que aos poucos ele questiona, reformula ou nega. A vivência em Manaus e a proximidade da floresta amazônica lhe causam uma estranheza que se reflete na linguagem, como se esta fosse o lugar mimético do exílio, "lugar da inversão de valores, da barbárie, da incultura".[11]

> Quanta coisa a dizer! – o desapontamento que me causou o Amazonas, menos que o Amazonas que eu trazia na imaginação; a estranha tristeza que nos causa esta terra amplíssima, maravilhosa e chata, sem um relevo onde o olhar descanse; e, principalmente, o tumulto; a desordem indescritível, a grande vida à gandaia dos que a habitam... Estou numa verdadeira sobrecarga de impressões todas novas, todas vivíssimas e empolgantes. Preciso de uma situação de equilíbrio para o espírito.[12]

Em Manaus ele vai exprimir o embate interno decorrente da atração pela diferença[13], da dificuldade de repensar um mundo prefigurado. O tumulto e a desordem (da cidade, do *outro*) expressam também o tumulto interior de um escritor cindido. E a desordem interna (*a falta de um equilíbrio para o espírito*) contraria, por meio da linguagem, o credo naturalista e o código positivista.

Em Manaus Euclides problematiza tudo. O autor de tantas cartas foi tam-

---

11 VENTURA, Roberto. "Euclides da Cunha". *Remate de males*, op. cit.

12 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Oliveira Lima. Manaus, 16.1.1905".

13 HOLANDA, Lourival, op. cit.

bém o comentador contumaz de uma região brasileira que ele sabia periférica e desconhecida por seus conterrâneos. Daí o desejo, o empenho de ver o país por outro prisma, mesmo se essa visão às vezes é refratária ou míope.

Como não pensar em Mário de Andrade quando Euclides, em carta a Afonso Arinos, escreveu:

> (...) a mais consoladora surpresa do sulista está no perceber que este nosso Brasil é verdadeiramente grande porque ainda chega até cá. Realmente, cada vez mais me convenço que esta deplorável rua do Ouvidor é o pior prisma por onde toda a gente vê a nossa terra[14].

O clima, a cidade, a região e, em parte, os homens que as habitam se lhes apresentam como questões latentes e antecipam as reflexões mais percucientes reunidas nos ensaios de *À margem da história*.

Logo nas primeiras cartas, seus comentários sobre o "singularíssimo clima da Amazônia"[15] fazem eco às "pirexias estonteantes" e às "canículas abrasadoras" mencionadas n'*Os sertões*. Tomado por um estado febril constante, por uma espécie de sonolência mórbida, Euclides investe contra o clima equatorial. A frase "Eu escrevo-te doente", na carta enviada a Afonso Arinos[16], ainda revela a dificuldade de uma adaptação climática. No entanto, menos de uma semana depois, ele lança mão de uma metáfora para afirmar sua adaptação ou assimilação à diferença:

> Eu, firme na minha envergadura esmirrada e seca, faço neste clima canicular prodígios de salamandra. Vou bem. Nem o mais ligeiro abalo, agora. Fiz as pazes com o sol do Equador e adapto-me admiravelmente na atmosfera úmida e quente, feita para as fibras das palmeiras e os nervos dos poetas.[17]

---

14 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Afonso Arinos. Manaus, 12.1.1905".

15 CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.

16 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.). op. cit., "Carta a Afonso Arinos. Manaus, 12.1.1905".

17 Idem. "Carta a Reinaldo Porchat. Manaus, 18.1.1905".

Além das aliterações e do jogo fonético que dão plasticidade às linhas que iniciam e terminam esse trecho, são notáveis a metáfora da salamandra e a correspondência do clima à flora da região e ao estado poético. A metamorfose, implícita nos "prodígios de salamandra", bem pode ser lida como fruto de um processo de assimilação ou compreensão de uma outra cultura, ligado, com laivo romântico, ao fazer poético.

Aos poucos, esses prodígios vão apreendendo muita coisa da realidade urbana e regional. A crítica que ele teceu à cidade traduz não apenas o impasse de um urbanismo transplantado, mas também a fisionomia compósita e problemática da *urbs*, com sua face grotesca e dilacerada.

> (...) caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos. Comercial e insuportável. O crescimento abrupto levantou-se de chofre fazendo que trouxesse, aqui, ali, salteadamente entre as roupagens civilizadoras, os restos das tangas esfiapadas dos tapuias. Cidade meio caipira, meio européia, onde o tejupar se achata ao lado de palácios e o cosmopolitismo exagerado põe ao lado do ianque espigado...o seringueiro achamboado, a impressão que ela nos incute é a de uma maloca transformada em Gand.[18]

Euclides percebeu a modernidade manca, incompleta de Manaus, cujo crescimento abrupto, ocorrido durante a administração do governador Eduardo Ribeiro (1892-1896), contrasta com o de Belém. Esta seria "o sonho utópico ou a utopia sonhada"[19] de um espaço urbano na região equatorial. O crescimento de Belém foi pontuado por um processo de continuidade, pois sua urbanização avançara nas últimas décadas do século XVIII, e desde então se tornara uma cidade cêntrica[20]. Basta lembrar as igrejas e palácios governamentais projetados pelo arquiteto italiano Giuseppe Landi na segunda metade do século XVIII, quando Belém já havia causado uma forte impressão a viajantes e naturalistas estrangeiros.

Durante o período de 1880 a 1912, Belém foi o maior centro exportador do

---

18 Idem, "Carta a Domício da Gama. Manaus, 1905".

19 NUNES, Benedito. "Pará, capital Belém" (texto inédito).

20 Idem.

látex, concentrando as atividades comerciais e financeiras de uma matéria-prima que chegou a representar 40% da exportação brasileira. Sua malha urbana foi ampliada e dotada dos mais sofisticados equipamentos de infra-estrutura. Além disso, as praças e palacetes em estilo *art-nouveau*, o Bosque Rodrigues Alves, e o Teatro da Paz (foco irradiador de uma atividade cultural intensa) davam a Belém uma aura de modernidade comparável a poucas cidades brasileiras. De certa forma, Mário de Andrade reiterou a impressão de Euclides: "*Belém me entusiasma cada vez mais (...) foi feita pra mim e caibo nela que nem mão dentro de luva*"[21].

Manaus, entretanto, era apenas um povoado acanhado antes do período extrativista. No pequeno núcleo portuário de 10 mil habitantes, desprovido de traçado urbanístico, prevaleciam habitações rústicas de madeira e palha (materiais da arquitetura nativa) que se avizinhavam do casario não menos rústico de alvenaria e telha. A nova cidade, construída na última década do século XIX, não suprimiu as características de um povoado em que "os resíduos de costumes e atividades do índio eram um fato na movimentação da vida urbana"[22]. Daí o seu aspecto híbrido ("meio caipira, meio européia") mencionado por Euclides.

O "tejupar que se achata ao lado de palácios"[23], ou a "maloca transformada em Gand" não são comparações de mero efeito retórico. Euclides intuiu o que ainda hoje é perceptível quando se compara Manaus com Belém. As diferenças entre ambas têm raízes fundas no processo histórico da colonização da Amazônia, com suas implicações sociais, culturais e econômicas.

A "Meca tumultuária dos seringueiros"[24] e os "restos das tangas esfiapadas dos tapuias" dizem muito sobre a transformação social de uma cidade onde ainda moravam muitas famílias indígenas (inclusive tapuias) e onde também milhares de nordestinos dormiam em acampamentos, à espera de um barco que os transportasse aos

---

21 ANDRADE, Mário de. O *turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

22 AB'SABER, Aziz. "A cidade de Manaus". *Boletim Paulista de Geografia*, nº 15, 1953.

23 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Domício da Gama. Manaus, 1905".

24 Idem. "Carta a José Veríssimo. Manaus, 13.1.1905".

seringais da Amazônia. A opulência da "cidade estritamente comercial" e "excessivamente cosmopolita", com seus "aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos", não dissimulava as contradições sociais. Daí "as roupagens civilizadoras" dessa grande vitrine da modernidade, a que Euclides contrapõe "o seringueiro achamboado" e a "maloca transformada em Gand"[25].

O que em Belém era miragem ou utopia sonhada, em Manaus torna-se tensão. Até mesmo no nome da cidade, Euclides vê uma "onomatopéia complicada e sinistra nesta palavra – feita do soar melancólico dos barés e da tristeza invencível do Bárbaro". Ele parece possuído ou contaminado cada vez mais por essa melancolia, "meu tédio lúgubre de Manaus", como revela em carta a Coelho Neto. Nessa carta, é significativa a passagem em que a cidade, "rasgada em avenidas, largas e longas, (...) faz-me o efeito de um quartinho estreito. Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento"[26].

Esse movimento interior, que oscila do tédio a uma quase anulação de si, pode ser sintoma de sua estruturação psíquica, de uma momentânea inquietação interior. Mas o fato é que o tempo de espera em Manaus torna-se um suplício. Tempo longo demais numa cidade "desmandadíssima", que contraria seu ideal positivista, em que o progresso, associado à ordem, "exigia dos mais esclarecidos, dos luminares, no topo da sociedade, assistência aos desvalidos e higiene para melhorar a saúde e evitar as epidemias"[27].

A "parada forçada e inaturável" em Manaus talvez tenha sido para ele uma punição de Tântalos, sempre ameaçado por uma grande pedra suspensa sobre sua cabeça, ameaçando esmagá-lo, impedindo-o de saborear um banquete à sua frente. Para Euclides, o banquete é o deserto, a viagem às cabeceiras do Purus. Enquanto espera o conserto das lanchas peruanas, ele anseia pela viagem várias vezes adiada. As cartas são pontuadas por essa ânsia de partir: "Estou a dois passos do deserto" ; "an-

---

25 Idem. "Carta a Domício da Gama, Manaus, 1905". Sobre o cotidiano dos pobres e excluídos da Manaus do ciclo da borracha, ver: A *Ilusão do fausto*, de Ednéa Mascarenhas Dias. Manaus: Ed. Valer, 1999.
26 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Coelho Neto. Manaus, 10.3.1905". op. cit.
27 NUNES, Benedito. op. cit.

sioso por me encontrar frente a frente com o deserto"; "estaquei à entrada do meu misterioso deserto do Purus"[28]. A grande cidade "insuportável" asfixia-o, causa-lhe o efeito de um espaço diminuto e fechado (um quartinho estreito), enquanto o deserto já faz parte de sua viagem imaginária.

Há uma perspectiva de redenção e heroísmo nessa viagem: "o meu deserto bravio e salvador onde pretendo entrar com os arremessos britânicos de um Livingstone". O deserto, ou o "Desconhecido", como ele o nomeia três vezes, é um espaço também temerário, onde ele pode se perder e de onde a volta é uma dúvida: "Talvez, não volte. Falo, portanto, como quem se confessa." Mas o sentimento de apropriação e posse ("*meu* deserto") revela o empenho de compreender uma região desconhecida, e de "vingar-se" de impressões e comentários equivocados sobre uma "paragem onde Humboldt aventurou as suas profecias e onde Agassiz cometeu os seus maiores erros"[29].

> Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: *Um paraíso perdido*, onde procurarei vingar a Hiloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII. Que tarefa e que ideal![30]

Euclides, confessadamente pessimista, apenas teve tempo de esboçar seu *paraíso perdido*. Diante de um mundo tão vasto e complexo, ele percebeu que estava diante de um grande desafio, senão de um impasse:

> É uma grandeza que exige a penetração sutil dos microscópios e a visão apertadinha e breve dos analistas: é um infinito que deve ser dosado(...) Escreverei *Um paraíso perdido*, por exemplo, ou qualquer outro em cuja amplitude eu me forre de uma definição positiva dos aspectos de uma terra que, para ser bem compreendida, requer o trato permanente de uma vida inteira.[31]

---

28 GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (org.), op. cit., "Carta a Domício da Gama. Manaus, 1905" e "Carta a Dr. Edgard Jordão. Manaus, 22.1.1905".

29 Idem, trechos dispersos nas cartas: "Carta a Artur Lemos. Manaus, 1905", "Carta a Edgard Jordão. Manaus, 22.1.1905", "Carta a Coelho Neto, Manaus. 10.3.1905", "Carta a Artur Lemos. Manaus, 1905".

30 Idem, "Carta a Coelho Neto. Manaus, 10.3.1905".

31 Idem, "Carta a Artur Lemos. Manaus, 1905".

"Um infinito que deve ser dosado"[32] é uma formulação (ou fórmula de abertura) que Euclides repetirá, com outras palavras, no ensaio inaugural do livro *À margem da história*. As linhas de força de suas idéias sobre a Amazônia já se revelam nesses três meses de permanência em Manaus. Ele não abandonou a busca de certezas ou verdades cientificistas; mas essa busca muitas vezes contorce a linha reta do escritor-engenheiro, cuja linguagem conflui para verdades que "desfecham em hipérboles" e se enredam em lances de fantasia[33].

As cartas, em seu conjunto, testemunham as várias faces de um escritor confessadamente pessimista e atormentado, movido por um desejo tenaz de refletir e escrever sobre uma região emblemática, quase sempre vista por um olhar exótico. Mas o olhar de Euclides sobre as duas grandes cidades da Amazônia está longe de ser turvo ou ingênuo. Em Manaus ainda hoje se encontram, de uma forma muito mais ostensiva, os restos da sociedade nativa entre "as roupagens civilizadoras"[34].

Milton Hatoum é professor de literatura da Universidade Federal do Amazonas e autor dos romances *Relato de um certo Oriente* [Cia. das Letras 1989] e *Dois irmãos* [a ser publicado em junho de 2000 pela Cia. das Letras].

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 183 a 194

32 Idem.

33 "Parece que ali a impotência dos problemas implica o discurso vagaroso das análises: às induções avantajam-se demasiado os lances da fantasia. As verdades desfecham em hipérboles. Ver "Impressões gerais" em *À Margem da história*. 2ª ed. Porto: Livraria Chardron, Lelo & Irmão Editores, 1913.

34 Cf. nota 18 deste ensaio.

[ensaio]

Jardins modernistas

Ricardo Souza de Carvalho

Resumo Uma das facetas da urbanização brasileira nas primeiras décadas do século xx foi a criação ou reforma de jardins a partir de modelos europeus. A literatura tematiza o belo jardim estrangeiro, contrapondo-o a uma paisagem nacional. Este ensaio analisa os poemas "Anhangabaú" de Mário de Andrade e "Jardim da praça da Liberdade" de Carlos Drummond de Andrade, comparando os processos de modernização literária em São Paulo e Belo Horizonte.

Abstract *The garden's cultivation in accordance to European patterns had been one of Brazilian town-planning facets in the 20th. Century's early decades. Actually, the beautiful alien gardens were then one of literature's subjects, facing the national landscape. Focusing two poems (Mário de Andrade's "Anhangabaú" and Carlos Drummond de Andrade's "Jardim da praça da Liberdade"), this essay compares literary modernization processes that had place at São Paulo and Belo Horizonte cities.*

Palavras-chave urbanização • paisagem nacional • literatura
Keywords *town-planning • national landscape • literature*

Não fui jardineiro. Colhi em pleno matagal.

[São Paulo, outubro de 1922. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira]

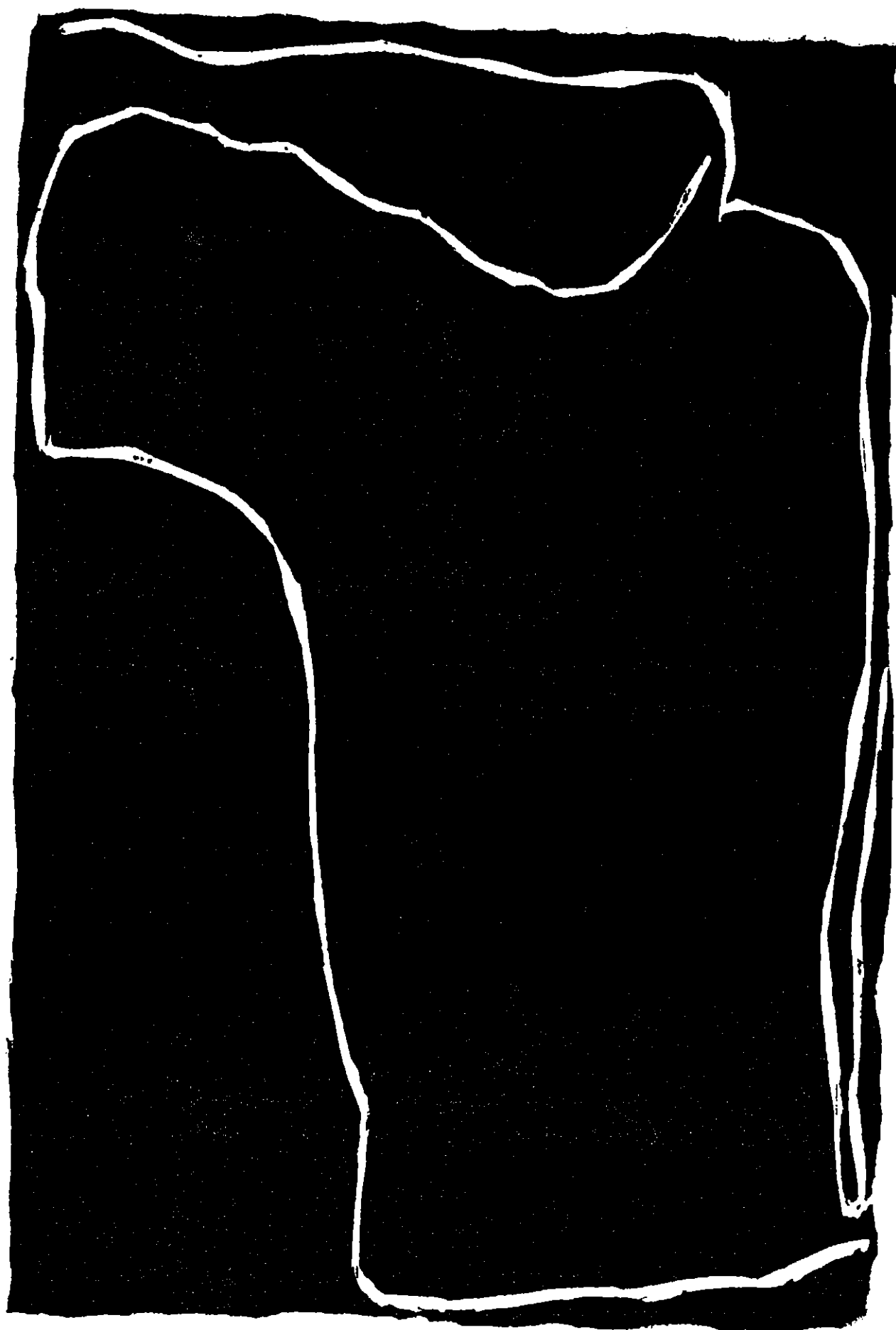
1. Entrando no jardim

Nas primeiras décadas do século XX, os poetas encontram-se diante dos grandes centros urbanos, que provocam sua sensibilidade e seus meios de expressão. À medida que se configura uma acelerada urbanização, florescem nas cidades jardins públicos e parques. Quanto mais o homem se afasta da natureza, mais deseja reconstruí-la, trazê-la novamente ao seu lado. O que era espaço simbólico, *topos* universal, também passa a ser espaço urbano, *topos* da "poética da cidade".

Por outro lado, as realizações jardinísticas muitas vezes refletem o desenvolvimento atingido por uma comunidade. Desde os célebres jardins da Babilônia até os jardins europeus, as grandes civilizações criaram requintados modelos. Um belo e grande jardim foi cada vez mais se afirmando como um índice de civilização e progresso. O apogeu desse índice ocorreu através dos dois grandes modelos de jardins europeus: o francês e o inglês, os quais representam os dois países que serviram de modelo de civilização durante o século XIX e parte do século XX. O jardim francês era marcado pela perspectiva retilínea, pela simetria, ao passo que o inglês criava efeitos incorporando a irregularidade da própria natureza.

No Novo Mundo, cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo viveram a ânsia da destruição do passado colonial e a construção de uma aparência cosmopolita. Ainda havia cidades que nasciam já sob esse parâmetro, como Belo Horizonte. Os jardins, por sua vez, não podiam deixar de refletir seus pares na Europa. Além de modelos literários, importavam-se também modelos de jardins.

Durante a década de 20, caracterizada por ampla discussão sobre o nacionalismo, a temática dos jardins foi recorrente, seja na poesia, na ficção ou no ensaio. A natureza local, cara ao nativismo desde os românticos, sofre grandes transformações para dar lugar a jardins construídos a partir de modelos estrangeiros. Gilberto Freyre, no artigo "Jardins para os trópicos", de 1923, denuncia essa situação:

> Sob o nosso sol e nesta nossa natureza meio selvagem ainda, jardins como os suíços; ou como os franceses do Loire; ou como os ingleses de Holland House – estilizados, os

tufos aparados em cubos, os canteiros em dura simetria, a relva quase sem fim – assumem um ar melancólico e ao mesmo tempo ridículo. E não se compreende que em vez de tirarmos partido de valores naturais; da meia selvageria que é a delícia da nossa natureza – procuremos eliminar aqueles valores e disfarçar essa meia selvageria, para fingir, nos jardins, a Suíça e o Loire. É como se fantasiássemos de branca, uma beldade negra; ou de loura, uma linda cabocla. Os mesmos efeitos de ridículo.[1]

2. Jardins Paulistanos

São Paulo viveu a fascinação pelos jardins. Antonio Prado, prefeito de 1899 a 1910, esforçou-se por embelezar a cidade ao reformar e criar jardins públicos e parques. Destacavam-se o Jardim da Luz, o Parque do Anhangabaú, o jardim da Praça da República e o do Museu do Ipiranga. Um cronista, em 1921, afirma que São Paulo "já é apontada como a capital brasileira de mais belos jardins"[2]. Dessa maneira, procurava-se oferecer uma fachada européia à metrópole do café.

O escritor paulistano Mário de Andrade também compartilhou dessa fascinação. Possuía em sua biblioteca exemplares da revista francesa *La vie à la campagne*, que dedicou vários números aos jardins[3]. A partir de textos, fotos e ilustrações, justifica-se a "arte dos jardins". Verdadeiros manuais que revelavam ao leitor que os jardins poderiam ser apreciados como obras de arte. O autor de *Macunaíma* destacou, no número de 1911 sobre os jardins ingleses, com dois traços a lápis preto na margem esquerda, o seguinte trecho sobre um reformador desses jardins:

> Kente passa par-dessus la clôture, dit Walpole, et vit que la nature tout entière etait un jardin; il était nécessaire d'ouvrir une lueur sur cet au delà!

Folheando a revista brasileira de variedades A *cigarra*, em 1917, Mário detém-se no concurso literário "Anhangabaú", que daria 500 mil réis ao melhor poema

---

1 FREYRE, Gilberto. *Retalhos de jornais velhos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 5.

2 Apud SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 111.

3 "Quatre siècles de jardins à la française", nº 84, 1910; "Deux siécles de jardins à l'anglaise", nº 108, 1911; "La décoration des anciens jardins", nº 132, 1912; "Les jardins d'aujourd'hui", nº 180, 1914.

sobre o rio que corria no vale. Já era evidente a transformação que a paisagem de São Paulo vinha sofrendo nas últimas décadas:

> Basta estender os olhos à avenida que está sendo concluída no antigo campo do Anhangabaú. O que hoje deslumbra pela arquitetura dos jardins era há bem poucos anos um terreno exclusivamente utilizado pela indústria da verdura.
>
> Que é do rio que dava o nome ao lugar, fertilizava o solo e no regimen fixo ia seguindo o destino que lhe impusera a Natureza fecunda!
>
> Certamente, já nem o leitor se lembra dele. (...) O Anhangabaú não morreu. O que esse rio sofreu foi um despotismo, imposto à sua condição. Prenderam-no, canalizaram-no, estabeleceram-lhe novas condições de vida. Agora já não pode arrastar a sua velhice por aqueles planos onde outrora se erguiam as hortas opulentas, de par com as mais viçosas e olorentes árvores.[4]

Segundo o concurso, a poesia poderia abrir um "vislumbre mais além" na natureza transformada em jardim:

> Seria, no entanto, ingratidão, deixar no esquecimento o rio pitoresco que fora aos olhos de outras gerações elemento de graça, de adorno e de vitalidade. E a "Cigarra", que jamais desdenhou o culto ao passado, antes procura mantê-lo, sempre cingido às mais doces recordações, lembrou-se de abrir um concurso poético, onde o nome do velho rio fique perpetuado como uma tradição sagrada. (...)
>
> Cantar o Anhangabaú em 14 versos, eis o encargo que nesta hora cometemos aos cultores da nossa poesia. Um bom soneto, de límpidas estrofes, arrancará o rio do esquecimento em que caiu, fazendo-o ressurgir de sob os duros escombros em que o sepultaram, trazendo-o para a luz na integração da sua natureza fecundante. (...)
>
> E assim imortalizado no verso, o Anhangabaú passará a viver no espírito das gentes, embora a civilização o sepultasse entre grossos canos e por sobre eles erigisse os mais belos adornos da arquitetura dos jardins.[5]

---

4 A *cigarra*. (São Paulo, nº 70, 11.7.1917).
5 Ibidem.

Os jardins seriam a criação última da civilização para sepultar a natureza. A história da cidade também havia sido sepultada:

> Um dia, enfim, o ribeiro histórico que lambera as plantas de Anchieta e de Nóbrega, de Amador Bueno e do padre Pompeu, de Fernão Dias Paes Leme e de Bartolomeu Bueno; que assistira ao nascer e florescer da cidade, dando-lhe humildemente as suas águas para as regas e para as criações, – um dia o ribeiro amigo foi olhado como um tropeço e uma excrescência. Urgia fazê-lo desaparecer, para que sobre ele se desenrolasse livre a expansão vitoriosa da cidade.[6]

O jurado, formado por Francisca Júlia, Vicente de Carvalho e Venceslau Queiróz, trindade de ouro da poesia paulista, concedeu o prêmio ao jovem Rui Ribeiro Couto. Mário de Moraes Andrade conseguiu uma menção honrosa, e seu poema foi publicado na revista em 1918:

Fino, límpido rio, que assististe,
em épocas passadas, nas primeiras
horas do dia, à despedida triste
das heróicas monções e das bandeiras;

Meu Anhangabaú das lavadeiras,
nem o teu leito ressequido existe!
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos;
ergueram sobre tua sepultura
novos padrões de glórias e de brilhos...

mas dum exílio não te amarga a idéia:
levas, feliz, a tua vida obscura
no próprio coração da Paulicéia![7]

---

6 Ibidem, nº 72, 10.8.1917.
7 Ibidem, nº 95, 12.7.1918.

Os jardins, adornos da sepultura, formariam parte dos "novos padrões de glórias e de brilhos...".

Voltando a percorrer a biblioteca de Mário, encontramos o *Guia botânico do Jardim da Luz e da Praça da República*, lançado em 1919, sob o patrocínio do prefeito Washington Luís e da *Revista do Brasil*, de autoria do Dr. A. Usteri, professor de botânica da Escola Politécnica. O guia contém mapas do Jardim da Luz e da Praça da República, numerados fartamente e com informações sobre as diversas plantas, flores e árvores, como nome popular, nome científico e procedência. O prefácio é assinado pelo próprio diretor da *Revista do Brasil*, Monteiro Lobato:

> A lembrança do Sr. Usteri, de organizar um guia botânico para os principais jardins paulistanos, foi das mais felizes. Vem tornar estes parques suscetíveis de serem *lidos* e *entendidos* pelos leigos curiosos de se iniciarem em história natural pelo ramo mais atraente que é sem dúvida a botânica.
>
> O Guia habilita-nos a classificar com facilidade as plantas em questão, conhecer-lhes os nomes populares e a procedência de cada espécie.
>
> Os jardins serão desta arte, para os estudiosos munidos do Guia, um verdadeiro livro aberto com linguagem inteligível.
>
> Quem não sabe é como quem é cego. A mesma natureza que assombra o naturalista, e arrebata os Humboldt, os Darwin, é tão incompreensível para o ignorante, como um livro para o analfabeto. Este folheia o livro, aquele perambula através da natureza sem perceber as idéias encerradas no primeiro nem apreender a maravilhosa harmonia da segunda. Abram-se-lhe os olhos porém e eles se quedarão extasiados. Tudo que era enigma torna-se lei, o que era obscuro ilumina-se, a aparente desordem das cousas trai-se como a ordem suprema, e o iniciado, se crente, genuflecte diante da Providência; se determinista, enleva-se no fenômeno maravilhoso da evolução. O Guia cura apenas da iniciação botânica, não abrange o jardim na integralidade do seu aspecto ecológico. Mas ainda assim presta notável serviço à *leitura* do jardim, e servirá de estímulo para que algum dia se faça um precioso guia geral, espécie de chave científica por meio da qual os visitantes possam sair dele como quem sai duma fecunda escola ao ar livre: aumentados nos seus conhecimentos da natureza pelo estudo daquele formoso trecho ajeitado pela mão do homem.

Assim como os números de *La vie à la campagne*, o *Guia botânico* queria mostrar o nosso desenvolvimento em matéria de jardim. Se ainda não tínhamos séculos na arte de jardinar, podíamos ao menos apresentar alguns exemplos semelhantes aos jardins europeus.

Lobato apresenta a metáfora do jardim como "livro". O guia facultaria essa leitura, pois o jardim é inicialmente "enigma", "obscuridade", "aparente desordem". As preocupações educativas de Lobato levam-no a considerá-lo como uma "fecunda escola ao ar livre". O visitante, munido do guia, sairia do jardim conhecendo mais a natureza. Mas não conhecendo o que havia antes, o que haveria mais além dessa segunda natureza.[8]

A biblioteca de Mário abriga também o livro de poesia *O jardim das confidências* (1921), de Ribeiro Couto, estréia do ganhador do concurso literário "Anhangabaú" da revista *A cigarra*. Exemplo na literatura da presença marcante do jardim na cidade de São Paulo, logo na capa temos um desenho de Di Cavalcanti no qual uma mulher está num jardim e, ao fundo, edifícios. A subjetividade do recolhimento e a objetividade do espaço urbano encontram-se. A obra é dedicada a São Paulo e, entre outras coisas, "à graça ornamental dos seus jardins adormecidos sob o céu friorento". No entanto, nos poemas, mais do que os belos jardins da cidade, temos o "jardim das confidências", a paisagem intimista que reflete os sentimentos do sujeito lírico.

Mário de Andrade escreve outro poema intitulado "Anhangabaú", publicado em *Paulicéia desvairada* (1922):

> Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...
> Oh larguezas dos meus itinerários...
> Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
> num parado desdém pelas velocidades...

---

8 No terreno dos jardins, Lobato escreveria ainda o conto "O jardineiro Timoteo". Gilberto Freyre, no artigo já mencionado, lembra-se desse conto, considerando a personagem Timoteo, ex-escravo que passou a jardineiro, e seu jardim, como representantes dos "jardins tropicais", ou ainda, os últimos representantes do mundo que o autor analisaria em *Casa-grande e senzala* (1934).

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no *Salon*...
Prurido de estesias perfumando em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei?
– Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi."
Onde as tuas bananeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...[9]

Mário desobedece as normas do concurso de 1917, tanto no tema, quanto na forma. Do antigo rio que cortava o vale, volta-se para o parque, paisagem contemporânea. Abandona o pouso seguro do bom soneto de "límpidas estrofes" para aventurar-se nos versos livres. O eu lírico, antes contido na preocupação em louvar o rio, no novo Anhangabaú impõe-se nas múltiplas sensações, no "prurido de estesias". Flagra o parque no amanhecer, nos "fogaréus da aurora". O amanhecer era um momento privilegiado para que os poetas vissem as cidades, os seus primeiros movimentos, o período entre o sonho e a vigília frenética do dia. O eu lírico segue os passos do *flâ-*

---

9 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

neur de Baudelaire: encontra o parque do Anhangabaú como sua última parada após uma longa caminhada, resultado das "larguezas" de seus itinerários. O parque é visto como um refúgio, um novo "jardim das confidências".

A metáfora da "sepultura", no primeiro "Anhangabaú", é revitalizada pela metáfora do "palimpsesto". O palimpsesto era um antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, sob cujo texto se descobre escritas anteriores, pois para cada escrita era necessário raspar para se escrever novamente. Retoma-se, assim, a metáfora de Lobato do jardim como "livro aberto" que precisa ser decifrado. No "texto" mais recente lê-se o parque que é imitação dos parques europeus, no qual as imagens se confundem: "Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris". Mais que um texto, identifica-se um gênero literário, a crônica, por sinal escrita em "mau latim", vinculada à prosa da cidade, à história oficial dos governos municipais que criam jardins. Já os textos e paisagens anteriores, cobertos por sucessivas reformas urbanas e modas literárias, são descobertos ao leitor por um eu lírico que busca as camadas mais profundas desse palimpsesto: vemos uma paisagem natural, águas, sapos e bananeiras, como num quadro da fase nacionalista de Tarsila; escutamos narrativas populares que teriam povoado esse espaço, através da imagem do rio que conta histórias aos sacis. Esse espaço seria mais lírico, pois o gênero que o caracteriza é a écloga. Mas não pode ser de Virgílio, ou seja, deve estar livre da imitação de um grande modelo. Modelo supremo que aliás não é esquecido pelo Dr. Pilatos para qualificar as *Memórias* de João Miramar: " – O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo"[10]. É como se acima de Bilac, só mesmo Virgílio.

Assim como o parque do Anhangabaú, o próprio poema seria um palimpsesto no qual encontraríamos vestígios de outros textos. Um deles seria a lenda guarani localizada por Mário de Andrade e relatada em sua crônica de 29 de dezembro de 1929, na coluna *Táxi* do *Diário Nacional*, na qual comenta o Natal vivido no Nordeste, em comparação com as festividades de São Paulo:

---

10 ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 10ª ed. São Paulo: Globo, 1998, p. 107.

Uma lenda guarani conta que o Anhá paraguaio, ou Anhang, ou Anhaga, ou o Anhagá, versificado de Gonçalves Dias, tendo visto Tupá fazer o passarinho guanumbi, quis fazer outro igual e fez um sapo que saiu pulando, pulando. O sapo também possui suas bonitezas, reconheço. Principalmente essa de provocar a expressão "pulando, pulando", que é muito mais saborosa de falar, que o "voando, voando" dos beijaflores de Tupá. Mas quando a gente imagina que o sapo é a imitação do guanambi, percebe logo uma diferença enorme. É a em que estamos, brejeiros do Anhangabaú. Diferença entre o nosso progresso e a civilização dos nordestinos.[11]

Essa lenda guarani, que participa do mesmo universo dos sacis que contam histórias ao rio, mostra a tentativa de imitação malograda de Tupá. Ao considerarmos o próprio poema como um palimpsesto, a lenda guarani seria um primeiro texto que está sob o poema "Anhangabaú", que revela a imitação malograda de um parque que deveria se parecer aos parques europeus. Já em outra camada desse *palimpsesto-poema* encontramos dois versos do poema "Os sapos", do livro *Carnaval* (1919), de Manuel Bandeira: "Meu pai foi rei? – Foi. Não foi. – Foi. – Não foi". Lido em uma das noites da Semana de Arte Moderna, ridiculariza os poetas parnasianos, que provocaram o fenômeno de imitação em série na poesia brasileira. A regularidade e rigidez do poema parnasiano seriam correlatos à regularidade e rigidez dos jardins ao estilo francês.

A raspagem oferece-nos, além dos coaxos dos sapos, os ecos do eu lírico parnasiano do primeiro "Anhangabaú" que também indagava sobre o destino do rio: "Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?/ Para que vargens novas te partiste?".

3. Jardins de Belo Horizonte

A jovem capital mineira, Belo Horizonte, também vivia seu fenômeno de ajardinamento. Entre os vários jardins públicos, o principal é o da Praça da Liberdade, que embeleza o espaço oficial da cidade, abrigo do Palácio da Liberdade, sede do governo do Estado de Minas Gerais.

---

11 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, SCCT, 1976, p. 178.

O jardim tornou-se uma imagem recorrente aos poetas mineiros. Muitos dos novos escritores vinham do interior e se encantavam com a "cidade-jardim". No segundo número da revista *Verde*, de Cataguases, Emílio Moura apresenta os jardins do subúrbio numa estrofe do poema "Serenidade no bairro pobre", datado de 1925:

> Pelos jardins de trepadeiras muito calmas
> de heras e rosas
> uma inútil melancolia
> planta um refúgio desconsolado.[12]

Nessa estrofe, o jardim é, antes de mais nada, o espaço do refúgio da melancolia, e reforçaria a serenidade do bairro pobre. É o espaço da subjetividade, no qual estaríamos mais próximos ao "jardim das confidências" de Ribeiro Couto.

Também o jovem Carlos Drummond de Andrade freqüenta os subúrbios belo-horizontinos e seus jardins. Em poema publicado no *Diário de Minas*, a 27.1.1924, "Longe do Asfalto", "Poesia dos arrabaldes humildes,/ das ruas pobres.", aparecem também as "trepadeiras" e os "jardins":

> Há uma festa de trepadeiras subindo
> cercando as hortas e os jardins
> e confusamente se emaranhando.[13]

Em vários poemas do caderno de poesia enviado a Mário de Andrade em 1926, que inclui a coletânea *Minha terra tem palmeiras*, existem referências a jardins. Como diversos jovens de todo o Brasil, o mineiro Drummond entusiasmou-se com a leitura de *Paulicéia desvairada*, e enviou cartas e poemas a rua Lopes Chaves em busca de orientação literária.

O poema "Lanterna mágica", que figura no caderno, está dividido em oito partes, cada uma referindo-se a uma cidade. A primeira remete-nos a Belo Horizonte, e os jardins não poderiam faltar:

---

12 Publicado no primeiro livro do autor, *Ingenuidade*. Belo Horizonte: Amigos do Livro, 1931.

13 Apud CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998, p. 131.

Lirismo:
pelos jardins de ontem
ingenuidades de velocípides.[14]

O lirismo nasce através do contraste entre duas imagens: os jardins "de ontem", artificiais, pensados para embelezar e dar uma aparência internacional à cidade, e a ingenuidade e a espontaneidade das crianças que brincam nesses mesmos jardins. Na edição de *Alguma poesia*, livro de estréia publicado em 1930, o poeta explicita o modelo dos jardins, o da regularidade francesa, ao transformar o nome próprio Versailles em adjetivo:

Lirismo.
Pelos jardins versailles
ingenuidade de velocípides.[15]

O "jardim versaille" por excelência está tematizado no poema "Jardim da Praça da Liberdade", presente em *Minha terra tem palmeiras*, e incluído em *Alguma poesia*:

A Gustavo Capanema

Verdes bulindo.
Sonata cariciosa da água
fugindo entre rosas geométricas.
Ventos elísios.
Macio.
Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Paisagem sem fundo.
A terra não sofreu para dar estas flores.
Sem ressonância.

---

14 Série Manuscritos de Vários Autores, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.
15 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1991, p. 9.

O minuto que passa
desabrochando em floração inconsciente.
Bonito demais. Sem humanidade.
Literário demais.

(Pobres jardins do meu sertão,
atrás da serra do Curral!
Nem repuxos frios nem tanques langues,
nem bombas nem jardineiros oficiais.
Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)

Jardim da Praça da Liberdade,
Versailles entre bondes.
Na moldura das Secretarias compenetradas
a graça inteligente da relva
compõe o sonho dos verdes.

PROIBIDO PISAR NO GRAMADO
Talvez fosse melhor dizer:
PROIBIDO COMER O GRAMADO
A prefeitura vigilante
vela a soneca das ervinhas.
E o capote preto do guarda é uma bandeira na noite
[estrelada de funcionários.

De repente uma banda preta
vermelha retinta suando
bate um dobrado batuta
na doçura
do jardim.

Repuxos espavoridos fugindo.[16]

16 Idem, p. 20-1.

No registro memorialístico de Pedro Nava, "depredar" jardins era uma das formas de provocar a pacata Belo Horizonte. O jardim da Praça da Liberdade não podia escapar a esse ataque dos jovens modernistas mineiros: "Depredadas as roseiras da Praça da Liberdade"[17]. Na poesia, Drummond "depredou" o jardim da Praça da Liberdade transformando-o em espaço cômico, lembrando os "poemas-piada" oswaldianos. Os elementos inanimados ganham vida, caracterizada pelo repouso e harmonia: as ervinhas tiram "soneca" sob o olhar da "prefeitura vigilante" e os repuxos fogem "espavoridos" quando a banda toca.

Depois de um momento de invectivas, marcadas pela negação – "Paisagem *sem* fundo", "A terra *não* sofreu para dar estas flores.", "*Sem* ressonância", "floração *inconsciente*", "*sem* humanidade" – e pelo excesso – "Bonito *demais*", "Literário *demais*" – o poema sofre um corte abrupto, através de um parêntese que abre seis versos. O parêntese abriga não só um momento emocional distinto do humor ou da invectiva predominantes, como outro espaço: do jardim da Praça da Liberdade parte-se para os jardins do sertão, da capital para o interior. O eu lírico, inflamado pelos ataques, traz à tona sua memória afetiva. Não nos esqueçamos que Drummond veio desse "sertão", da sua recorrente Itabira.

Mário de Andrade, em carta de 1º de agosto de 1926, não gosta "inteiramente" do poema:

> *Jardim da praça da Liberdade* Não gosto por inteiro desse poema. Quero dizer que não gosto *muito* porque também gosto dele e sei que é bom. Engraçado que tenho a sensação de que a poesia acaba no penúltimo verso e que o último está demais. E repare que é de fato apenas mais uma imagem. Não acho que ajunte nada ao poema.[18]

Como vimos, Drummond não acatou a sugestão do mestre. Mário não havia percebido a ligação de causa-efeito entre a penúltima estrofe e o último verso, vendo

---

17 NAVA, Pedro. O *bicho Urucutum*. Seleção de textos e desenhos de Paulo Penedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 143.

18 ANDRADE, Carlos Drummond de (org.). A *lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 90.

este como mais um *flash* do jardim. Sua "doçura" é interrompida bruscamente pela banda, com suas cores "retintas" (destoando do verde dominante) e sua humanidade, seres de carne e osso, que estão "suando". Os sons e os universos musicais (e culturais) chocam-se: a "sonata cariciosa da água" é abafada pela execução da banda, esta incisiva através da aliteração das oclusivas b e t ("bate um dobrado batuta"). Mais além da Serra do Curral, os sons não estão presentes nos jardins do sertão. Impera o silêncio na solidão da moça.

4. Continuidade dos jardins

O cidadão que hoje sai da estação de metrô Anhangabaú (mais um Anhangabaú *sepultado*) e vislumbra o vale de mesmo nome poderia se perguntar, imitando o poeta modernista: "Onde o teu parque do Anhangabaú ou de Paris?". O parque faz parte do *palimpsesto* da cidade, que não cessa seu trabalho de destruição e construção, dinâmica que já inquietava em 1917 os idealizadores do concurso poético da revista A *cigarra*.

Da comunidade indígena à estação de metrô, a palavra Anhangabaú acompanhou a história de São Paulo, tendo adquirido vários sentidos. Nas primeiras décadas do século, serviu para batizar um dos parques mais importantes da cidade, parte de seu cartão-postal, coroado pelo Teatro Municipal. A tradição do nome local prevalece, apesar da inspiração do parque ser estrangeira. O concurso poético de 1917 veio resgatar esses sentidos de Anhangabaú:

> A palavra é de uma suavidade estranha e provavelmente não anda nos dicionários de rimas. Por outro lado um nome assim apesar das suas nobres reminiscências históricas, caiu hoje no prosaísmo banal de um jardim recortado geometricamente à moderna.[19]

O concurso participa de um movimento de criação de uma história para uma cidade que se quer apresentar como uma grande metrópole. Deveria ser moderna e tradicional ao mesmo tempo. Se no espaço urbano desejava-se o parque do Anhangabaú, "recortado geometricamente à moderna", ou seja, segundo o modelo francês da

---

19 A *cigarra* (São Paulo, 30.3.1918).

simetria que lhe confere "modernidade", ou ainda, contemporaneidade, na poesia (ou em outros registros como a História) desejava-se o antigo rio do Anhangabaú, de "nobres reminiscências históricas". Mas sua valorização podia ganhar ares de ufanismo, como para a personagem Doutor Washington Coelho Penteado, do conto "O patriota Washington", de Antônio de Alcântara Machado, que, ao passar de "Chevrolet aberto" pelo parque, comenta com a mulher:

> – O Capitão Melo me afirmou que não há parque europeu que se compare com este do Anhangabaú.
>
> – Exagero...
>
> – Já vem você com a sua eterna mania de avacalhar o que é nosso! Pois fique sabendo... Fique sabendo, Dona Balbina. Fique a senhora sabendo que o que é nosso é nosso. E vale muito. E vale mais que tudo.[20]

Mário de Andrade talvez tenha recebido apenas a menção honrosa por construir no seu poema uma história que abriga tanto o Anhangabaú das "heróicas monções e das bandeiras" quanto o Anhangabaú das "lavadeiras". Se não conseguiu encontrar uma rima para a palavra Anhangabaú, conseguiu rimar *bandeiras* e *lavadeiras*. Rima-se a história mitificada que deve ser matéria de poesia e a história que deve ficar sepultada. Rima-se o heroísmo dos homens que se embrenham pelos sertões e o trabalho anônimo das mulheres que ficam no povoado. O eu lírico, inclusive, identifica-se mais com esse Anhangabaú, pois é a única marca de primeira pessoa do poema: "meu Anhangabaú das lavadeiras". Um Anhangabaú mais popular, mais humano.

No segundo "Anhangabaú", o contraste é explícito e qualificado de "boçal": a constelação de visões e sensações do eu lírico, em *itinerários* já não mais heróicos como das bandeiras, deparam-se com o lavrador "que sem amor afia a foice". O lavrador é um signo arcaico na paisagem moderna do parque, assim como as lavadeiras na história da cidade.

---

20 MACHADO, Antônio de Alcântara. "Laranja da China" [1928]. In: *Novelas paulistanas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 133.

Na construção de uma tradição, Mário de Andrade foi mais fundo: abandonou o rio-testemunha dos grandes feitos históricos para encontrar-se com um rio-contador de histórias aos sacis. O próprio sentido da palavra história desdobra-se: a História, com letra maiúscula, das *bandeiras* passa a ser história popular.

Se a palavra Anhangabaú guarda mais de três séculos de História (e outros mais de histórias), a Praça da Liberdade de Belo Horizonte não tinha sequer três décadas quando a freqüentava o jovem Drummond. Esses séculos de história estavam no interior, mais precisamente em Ouro Preto, antiga capital do Estado de Minas Gerais. Portanto, debaixo do jardim da Praça da Liberdade não havia histórias, nem História.

O eu lírico dirige-se aos jardins do "sertão", palavra que ainda não estava carregada da universalidade de *Grande sertão: veredas*, mas guardava as reminiscências próximas de *Os sertões*: *sertão* era a vasta região isolada da civilização do litoral. Esses jardins são marcados pela ausência dos recursos dos jardins da capital, restando-lhes somente o abandono ("o mato crescendo indiferente") e a natureza sem viço ("sempre-vivas desbotadas"). Em outras palavras, um jardim feio, em contraposição ao "tão bonito" do jardim da Praça da Liberdade. Nessa paisagem, sobressai o "olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres". Talvez a desdita não seja só por estar insegura sobre a correspondência de um amor (ele bem-me-quer ou mal-me-quer?), mas também a desdita por estar só num jardim de sertão, longe das belezas do jardim da capital. Antes da banda de música, o sofrimento anônimo do jardim do sertão irrompe no meio da doçura vistosa do jardim que embeleza o espaço do poder. O jardim da Praça da Liberdade é marcado pela exterioridade "para francês ver", enquanto o jardim do sertão, pela interioridade dos sentimentos da moça, nova versão do "jardim das confidências" de Ribeiro Couto.

Mário de Andrade e Drummond, em "Anhangabaú" e "Jardim da Praça da Liberdade", tematizam parques e jardins de espaços decisivos das capitais de seus estados: o Vale do Anhangabaú incrustado no Triângulo de São Paulo e a Praça da Liberdade, sede do governo do Estado de Minas Gerais. Os jardins, calcados nos modelos franceses, oferecem a roupagem européia, o que também significa modernidade. No caso de Belo Horizonte, nascida da vontade positivista, era imprescindível a simetria

dos jardins *Versailles*, que acompanhava a simetria do plano da cidade. Assim como o *Guia botânico do Jardim da* Luz *e da* Praça *da* República, os dois poemas prestam "notável serviço à *leitura* do jardim", abrindo os olhos do leitor e tirando-o de sua cegueira. Se a cegueira para Lobato limita-se às lições de botânica ocultas no arranjo da natureza, para Mário e Drummond a cegueira volta-se às raízes de nosso país, estejam elas esquecidas no passado ou no sertão.

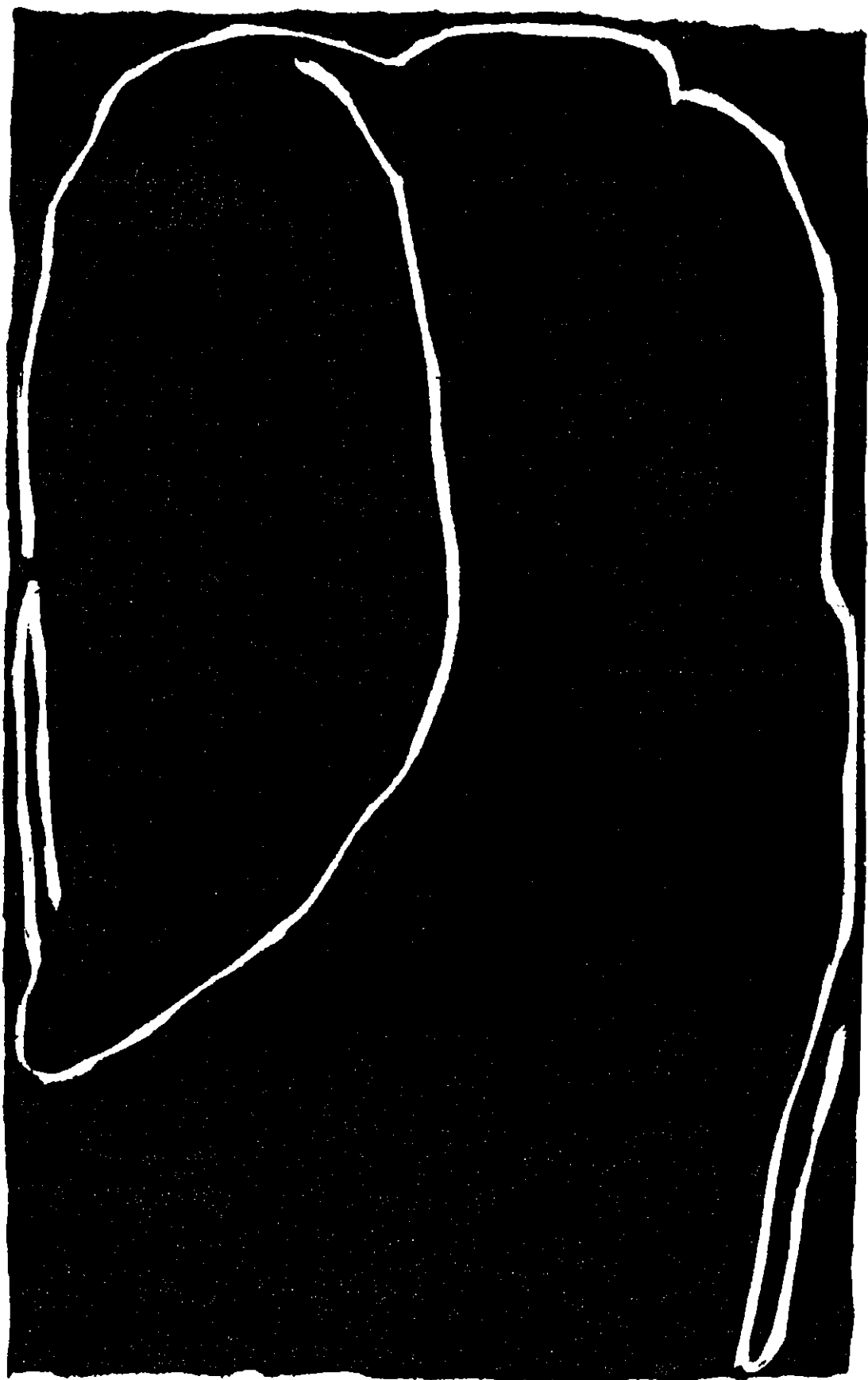
A posição de Mário não é nada confortável, pois ao mesmo tempo que sente afeição pelo parque de sua cidade natal, indica sua falta de valor: "Meu querido palimpsesto sem valor". O valor estaria na natureza anterior, livre da imitação. Já Drummond não apresenta essa identificação em relação ao jardim da Praça da Liberdade, atacando-o sem piedade. Seu coração está nos jardins atrás da Serra do Curral: "Pobres jardins do meu sertão". A contradição sai do âmbito afetivo e passa a ser da cultura brasileira: "Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo". O verso reúne jocosamente o ataque modernista e a visão oficial, o programa estético e a ingenuidade, inconformismo e conformismo, tensões que muitas vezes habitaram os discursos dos nossos intelectuais.

Se a visão oficial fala-nos de jardins "modernos", os poemas configuram "ilhas" que pouco tem a ver com o ritmo frenético das cidades. Em "Anhangabaú", "Estátuas de bronze nu correndo eternamente,/ num parado desdém pelas velocidades...". Para Drummond, "Jardim da Praça da Liberdade,/ Versailles entre bondes." *Velocidades* e *bondes* são palavras complementares que formavam parte do universo da cidade, ou ainda, da modernidade. Mas as posturas dos poetas diferenciam-se: Mário joga com as imagens de estaticidade e movimento, eternidade e efemeridade, revelando o outro espaço que adentra cheio de História; Drummond choca épocas diferentes, denunciando a defasagem do jardim de ontem em relação à cidade moderna.

Em ambos os poemas a metáfora de Lobato do jardim como livro é direcionada para a literatura. O "Anhangabaú" é "crônica em mau latim", e não possui poesia: "Nada de poesia, nada de alegrias!...". Ela se encontra na paisagem anterior, cuja forma literária é a écloga, a poesia bucólica, a mesma que possibilitou os árcades mineiros encontrarem a natureza brasileira. Enquanto no século XVIII em Vila Rica essa natu-

reza se encontrava logo ali, no século xx em Belo Horizonte ela estava apartada pela Serra do Curral. O jardim da Praça da Liberdade é "literário demais", pois seus ornamentos, sua simetria e sua cópia dos jardins franceses refletem a literatura da época que buscava o rebuscamento da linguagem, a rima perfeita e a cópia estrangeira. Quanto aos jardins do sertão, não são metáfora de nenhum gênero ou movimento literário. Drummond tinha encontrado sua écloga, que não seria de Virgílio.

| **Ricardo Souza de Carvalho** é mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 195 a 214

Os olhos dos que agora me vêem não me verão mais;
os teus olhos estarão sobre mim, porém não serei mais. [O livro de Jó]

O Sr. Padilha chegava à repartição invariavelmente ao meio-dia e, depois de sentar-se, começava a palitar os dentes. Fazia-o com um ar absorto, contemplando o vazio da sala que se estendia à sua frente e remoendo os pensamentos no mesmo ritmo em que removia as sobras do almoço.

Como acontecia de alguns detritos ficarem presos entre as fendas da arcada dentária, os palitos de madeira que trazia não duravam muito tempo e eram substituídos por clipes de metal, que ele pegava da mesa e abria em pontas improvisadas. Assim permanecia até às duas da tarde, quando começavam a chegar da rua as novas apólices trazidas pelos agentes de seguro.

O relógio de ponto ficava disposto logo à entrada e assim que saíamos do elevador era preciso correr para que ele não batesse o horário em vermelho, pois, nesse caso, não havia como não fazer o pedido fatídico: "Sr. Padilha... o senhor tem uma requisição?...".

– Mais uma? Já é a segunda de hoje !

Sem saber ao certo o que dizer, o Sr. Padilha ficava atabalhoado ao buscar no fundo da gaveta o bloco de fichas, olhando para os lados a ver se nenhum de seus superiores estaria a espreitar os seus atos com o rabo do olho.

– Não seria melhor eu ficar com um bloquinho?

– Você ficou louco? Eu só posso dar uma requisição de cada vez.

– É que o relógio...

Eu voltava para a mesa e preenchia a maldita requisição. Já não conseguia mais inventar justificativas, pois a criatividade se esgotava diante da tirania impassível do relógio que, ultrapassados os cinco minutos de sua tolerância mecânica, grafava o cartão com tinta vermelha.

– E a falta de ontem?

Eu rascunhava alguma desculpa e entregava o papel. Depois de lançar em volta um olhar esganiçado, o Sr. Padilha iniciava a ladainha:

– Assim não pode. Tem que colocar o motivo.

– O motivo do quê?

– O motivo da falta.

– Mas eu já coloquei...

– Você colocou "motivos particulares".

– Mas é verdade...

– Mas qual foi o motivo?

– Eu já disse, motivos particulares.

– Mas não pode, tem que colocar o motivo...

– Mas, seu Padilha, eu faltei por motivos particulares. Não posso dizer quais foram...

A discussão prosseguia, até que ele se cansava e, olhando para os lados, assinava um "de acordo". E era sempre assim. Eu escrevia na ficha "motivo de saúde", ele me perguntava pelo atestado e eu lhe dizia que não fora ao médico: "Fiquei em casa, descansando...". A discussão se prolongava, até que ele se rendia à lógica e voltava a palitar os dentes com o clipe.

Os dias eram calmos e nossa rotina se resumia apenas a fazer cálculos e anotar nomes, coisa que interrompíamos de vez em quando para ir ao banheiro ou para tomar café, quando podíamos contemplar a parede branca como se estivéssemos diante de uma paisagem africana. A calma só era interrompida quando chegavam os coordenadores regionais e uma muda excitação se instalava por sobre os carpetes – vestidos com paletós, gravatas austeras e abotoaduras douradas, chegavam sempre à hora do almoço e deviam fazer suas reuniões em meio a pratos de macarronada, discutindo a política e traçando as metas de produção entre uma garfada e outra.

Quanto a nós, pobres mortais, que ficávamos lutando com as apólices e as faturas, nada sabíamos do espectro de atuação de todos aqueles seres que apareciam sorridentes uma ou duas vezes por mês para examinar os mapas de produção. Às vezes, no entanto, podíamos ouvir trechos da conversa que entabulavam através das paredes e das divisórias de madeira que separavam as seções.

O dia era bom quando não havia sinistros, ocorrências abruptas que traziam consigo um verdadeiro alvoroço. Quando a sinistra ocorrência ocorria, ou seja, deixava de ser apenas uma expectativa vaga prevista nas estimativas e trazia sua presença concreta para dentro da empresa, todos eram chamados à responsabilidade. Os peritos eram acionados e as faturas de pagamento dos segurados eram checadas, enquanto os gerentes discutiam a melhor estratégia para que as apólices não fossem pagas ou, no pior dos casos, fossem saldadas apenas parcialmente.

A natureza da ocorrência tinha de estar discriminada ou ressalvada em alguma das pequenas cláusulas que olhos de águia não poderiam enxergar e através das quais eram resguardados os eventuais prejuízos da empresa. As apólices davam cobertura a todo tipo de acidente, salvo aqueles em que houvesse a "colaboração decisiva" do segurado (nesse aspecto, eram como as famosas salvaguardas dos militares, que por essa época permitiam toda e qualquer manifestação de pensamento, salvo nos casos em que isso atentasse contra a segurança nacional).

Numa das tardes que parecia caminhar para mais um modorrento dia de trabalho, o gerente-geral foi chamado para tomar ciência de algo que dias depois provocaria uma consternação geral. Naquele dia, chegara a informação de que um segurado perdera um dos dedos da mão em uma máquina operatriz.

Não se sabia exatamente qual dos dedos fora objeto da extirpação, informação capital que guardava graves conseqüências, uma vez que as indenizações eram calculadas conforme a natureza e a extensão do órgão amputado, observado o fato de o segurado ser canhoto ou destro.

No caso dos dedos, havia uma tabela concebida com cruel benevolência: o polegar valia $$$$ cruzeiros, o indicador $$$, o médio $$ e o anular $, enquanto que o dedo mínimo guardava uma posição reservada aos párias da Índia.

Pois foi justamente o dedo hindu que motivou toda a celeuma e deu origem a uma batalha jurídica que durou anos e cujo desfecho só pude acompanhar muito tempo depois, quando já estava longe daquele emprego e fui ganhar meu sustento em meio aos arquivos poeirentos de um jornal. Até

*então, ninguém na antiga empresa se preocupara em justificar a razão ou o critério que norteara tal classificação. Era de se supor, entretanto, que algum tipo de raciocínio utilitarista ou pragmático, ou mesmo aritmético, se impusera de forma absoluta e inquestionável como fator dos cálculos. Era certo que a apólice era clara em seus termos sobre a questão, mas o fato era que o segurado resolvera questionar (*Na Justiça, seus filhos de uma puta, na Justiça!, *disse ao sair de uma ruidosa visita) a postura da empresa.*

O caso chegou à 3ª Vara e causou polêmica, uma vez que não havia jurisprudência a respeito. Na refrega jurídica, verdadeiro arranca-rabo no qual foram citados tratados de anatomia e antropologia física, o juiz argumentou que não era fato comprovado que a capacidade de trabalho do requerente havia sido diminuída pelo acidente, até porque o dedo lesado, 'mínimo', muito pouca utilidade tinha para a mão. Versado não só nos meandros da lei, acrescentou que o órgão extirpado era considerado um apêndice e "tendia a desaparecer com a evolução da espécie humana". No final, diante da magnitude da argumentação, a sentença foi favorável à Seguradora.

O caso dividiu os funcionários em dois blocos antagônicos: um, minoritário e público, partidário dos arrazoados do juiz, e outro, majoritário porém reduzido à clandestinidade, inclinado às razões do homem que ficara sem o dedo insignificante.

Havia também, naturalmente, os que não tinham ou preferiam não dar opinião, não exatamente sobre o caso, mas sobre qualquer coisa que se lhes perguntasse. Era o caso de Muniz, que se limitava a lançar em letra miúda os números sobre as faturas com extrema e regular meticulosidade, como o fazia todos os dias, há vários anos, ouvindo o crepitar monótono da máquina de calcular com ambígua devoção. De tanto pensar, o Sr. Padilha ficou com um clipe entalado entre os dentes justamente quando o gerente-geral se aproximava de sua mesa e teve de ir às pressas ao banheiro para se desfazer da incômoda presença.

A imprensa saiu em defesa do amputado e exerceu todas as prerrogativas conferidas ao quarto poder para restituir ao dedo mínimo a importância que queriam tirar-lhe, após terem subtraído o próprio dedo ao seu dono.

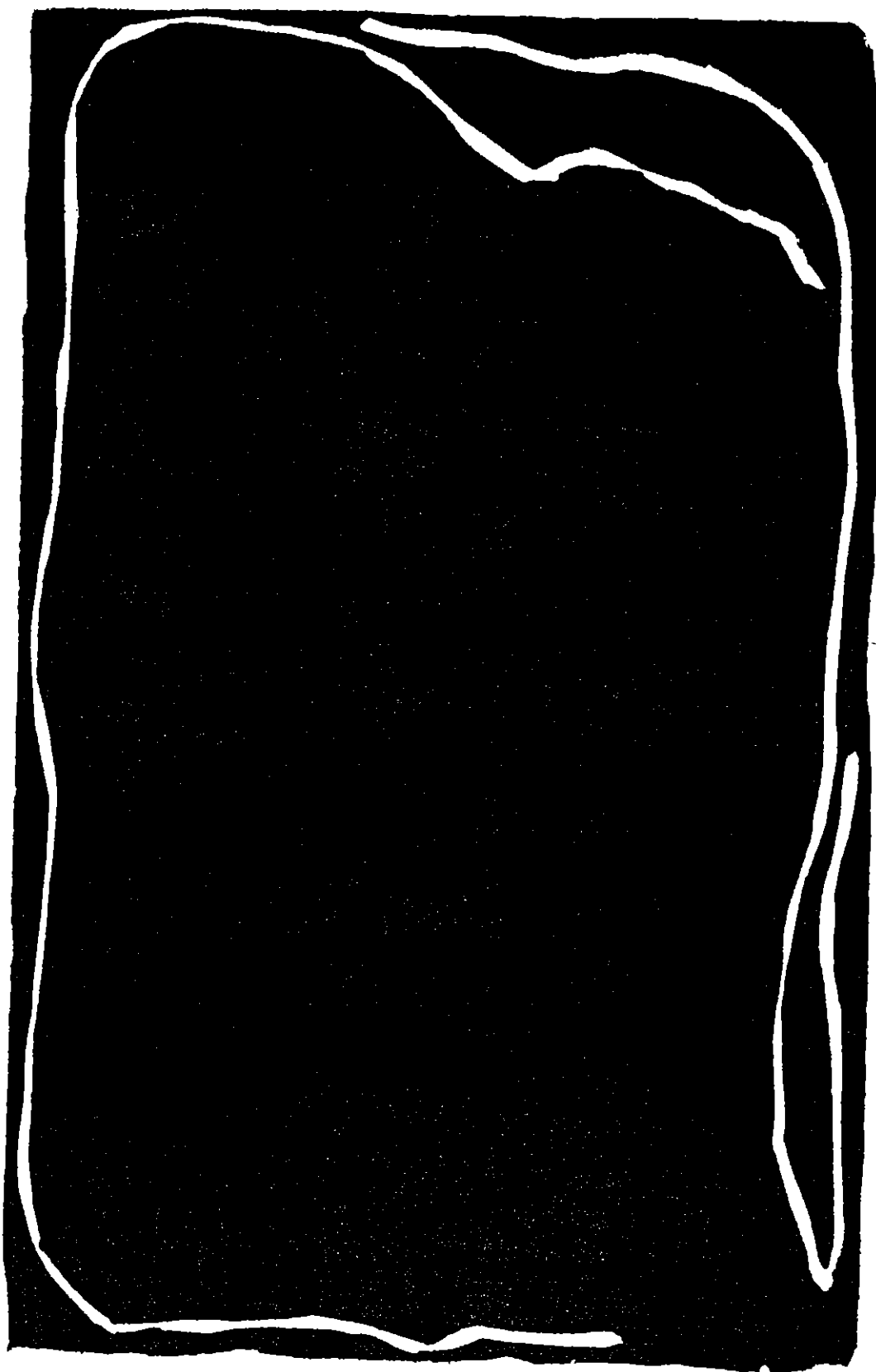
Para confrontar a sentença do juiz, os jornais foram atrás de especialistas que disseram que o dedo mínimo exercia funções de pinça e de alavanca e era fundamental na escrita e em atividades como martelar e abrir um registro, além do que não estava fadado ao desaparecimento e em vias de extinção como queria o ilustre magistrado. Os especialistas explicaram ainda que o quinto dedo teria surgido há 65 milhões de anos e era o que caracterizava a ordem dos primatas, da qual o homem é o representante mais jovem (houve quem enveredasse na discussão sobre o falso polegar do panda, mas o debate acabou ofuscado diante da natureza do caso). Segundo eles, o único traço humano em vias de desaparecer seria o terceiro molar, o chamado "dente do siso".

Os anos se passaram e, certo dia, um outro juiz revogou a sentença anterior e acabou dando ganho de causa ao infeliz requerente, que teve a utilidade de seu dedo restabelecida.

A penada benigna causou comoção junto à maioria dos funcionários da empresa, por essa época não mais reduzida ao absoluto silêncio. Houve represália e quem acabou pagando pela situação foi o chefe dos contínuos, que no início do caso não achara a pasta do segurado e foi pego dormindo atrás do arquivo.

Luís chegava todo dia às sete da manhã, fazia as entregas, buscava as correspondências, enfrentava as filas nos bancos e passava o resto da tarde lutando com os carimbos. Era sempre o culpado pela desordem dos arquivos e ficou primeiro encaramujado, depois revoltado com o eufemismo: "Exonerado! Exonerado!", repetia ele, ao ver que tinha acabado de levar um pé-na-bunda.

Quanto ao Sr. Padilha, não sei por onde anda hoje. Talvez tenha morrido, talvez tenha ficado no mesmo emprego até o fim dos seus dias, reduzido quem sabe à indenização de uma apólice. Talvez também tenha acompanhado pelos jornais o desfecho do caso, com um clipe enroscado entre os dentes e o olhar inquieto a ver se ninguém poderia suspeitar do seu contentamento com a argúcia do juiz que ele não conhecia mas que, de modo exultante, lavrou na sua sentença que "o corpo humano sadio não tem partes descartáveis".

Ovídio Poli Jr.

Resumo do crítico

Otavio Frias Filho

História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)
Décio de Almeida Prado
[Edusp, 1999, 172 p.]

Ninguém discute que Décio de Almeida Prado é o maior crítico teatral brasileiro. Sua atividade, que abarca quase seis décadas, pode ser dividida esquematicamente em duas partes, separadas também pelo prisma cronológico. A primeira, que se estende até o ano decisivo de 1968, é marcada pelas críticas de espetáculos que publicou no jornal *O Estado de S. Paulo*. Escritas quase sempre na própria noite da estréia para a edição do dia seguinte, por seu intermédio é possível reconstituir passo a passo a formação do teatro brasileiro contemporâneo, cujos padrões artísticos, cada vez mais exigentes, o crítico ajudava a estabelecer com sobriedade e presciência. A outra parte, *grosso modo* posterior a 68, é composta pelos ensaios históricos, que se concentram na tardia instalação do romantismo em nossos palcos e nas tentativas, quase sempre frustradas no século XIX, de transitar para o realismo. *História concisa do teatro brasileiro* é o ensaio-síntese desses estudos.

Correndo o risco de chover no molhado, vale a pena recordar quais eram as linhas de força do *projeto*, como se diria hoje, de que sua atuação crítica fez parte. Décio de Almeida Prado teve a ventura intelectual de pertencer a um grupo que compartilhava, no âmbito de uma mesma geração, objetivos e métodos claramente definidos – e que ainda se deu ao luxo de uma bem-sucedida divisão de trabalho. Da escalação mais ou menos fortuita dos titulares das seções da revista cultural *Clima*, criada por esses jovens em

1941, emergiram os quatro tótens da crítica modernista no Brasil: Antonio Candido (literatura), Paulo Emílio Salles Gomes (cinema), Lourival Gomes Machado (artes plásticas) e o nosso autor. Sua mentalidade ainda participava do espírito da geração imediatamente anterior, a que fizera a Semana de Arte Moderna em 22, preocupada em forjar uma consciência estética ao mesmo tempo brasileira e contemporânea. Mas a esse denominador comum, Décio e seus companheiros vinham acrescentar duas particularidades, aliás inéditas no ambiente local.

Alguns dos integrantes da revista *Clima*, Candido e Décio entre eles, estavam entre os primeiros formandos da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Instruídos por professores importados da França e da Itália para erguer a instituição, seu contato com a cultura européia foi maciço e sistemático, em contraste com o diletantismo autodidata da primeira geração modernista. Dessa formação universitária resultou não apenas o requinte de seu instrumental de análise, como também o pendor sociológico para considerar as formas de arte como expressão de um conteúdo social que elas ocultam ao mesmo tempo que revelam. Para esses críticos, a conformação do social em artefato estético não se dá de maneira direta e automática, mas por meio de uma série de elaborações intermediárias, verdadeiro tecido da arte, cerne de sua autonomia e objeto da atividade crítica.

A outra característica que os distingue, fruto também do treino universitário, é a familiaridade com as correntes de pensamento então em voga na Europa, especialmente o marxismo. A fusão de propósitos artísticos e políticos não era novidade no Brasil, tendo sido a nota marcante da geração de 22. Mas se anteriormente o anseio por reformas assumia a feição de um nacionalismo excêntrico ou se limitava a copiar grosseiramente a dicotomia entre comunismo e fascismo, com a geração de Décio ele se viu equipado com um repertório de análise que se propunha científico, à altura do que havia de melhor nas próprias universidades européias. Candido e Paulo Emílio cedo se converteram ao socialismo, do qual nunca arredaram, enquanto Décio, conservando-se em posição mais discreta ou cética, é até hoje uma espécie de social-democrata ou liberal progressista.

O grupo da revista *Clima* tinha em mente submeter o passado e o presente da produção artística nacional a um escrutínio severo, ainda quando encorajador. O resultado é um duro diagnóstico. Caudatário da cultura dos países centrais, cujos movimentos de idéias são absorvidos aqui com atraso e de modo artificial, apenas por força do prestígio dos modismos europeus, nosso panorama artístico é quase desértico. Era isso o que também achavam os modernistas de 22, mas seu entusiasmo pela liberdade criativa, que acreditavam capaz de compensar o atraso de séculos de colonização (sendo a "Semana" o nosso 7 de Se-

tembro cultural), é substituído na geração de Décio por um realismo crítico que às vezes beira a amargura, quando não se esquiva pela ironia. É como se o grupo "Clima", prensado entre os elevados parâmetros de sua formação intelectual e a mediocridade de seu objeto de estudo, fosse acometido de um sentimento que não saberíamos definir exceto por situá-lo em algum ponto entre a sobranceria e o comedimento, entre o decoro (modernista, bem entendido) e a nostalgia pela animação perdida.

O resultado foram as manobras críticas, realizadas com elegância e virtuosismo, para tornar mais proeminentes as elevações que assomavam, aqui e ali, em paisagem tão plana. Ao mesmo tempo, o rarefeito da produção passada era a contrapartida das maravilhas que talvez ainda estivessem por vir, quando as amarras do subdesenvolvimento fossem enfim desatadas pela reforma social: daí o entusiasmo de Antonio Candido, que o teria levado às lágrimas ao ler as primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*; daí a confiança de Paulo Emílio no futuro do cinema brasileiro. O problema parece ter sido colocado de forma mais difícil para Décio de Almeida Prado, dado o cenário francamente desolador da nossa arte teatral.

É quase comovedora, nesta *História concisa*, a resignação com que o autor aborda os experimentos – de Gonçalves Dias, de Martins Pena, de José de Alencar – nos quais o teatro brasileiro parecia prestes a se firmar como realização artística, não fosse a indiferença do público (já na época galvanizado pela diversão mais fácil, que encontraria, nas comédias musicais de Arthur Azevedo, seu ápice) e a própria debilidade artística dos autores, conseqüência afinal da inautenticidade de sua produção. Décio de Almeida Prado teria tudo para ser o mais desfavorecido entre seus colegas, pois não houve um equivalente a Machado de Assis que escrevesse para o palco, nem o teatro parecia, nos anos 40 e 50, uma modalidade artística capaz de acenar com as promessas do cinema. Entre os dois extremos, porém, ele testemunhou a época de ouro da nossa arte dramática, seu momento de máxima efervescência cultural e maior densidade política, um tempo – que se estende do surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia até a destruição do Oficina, no final dos 60 – em que os palcos pegaram fogo.

Em meio às conflagrações desse processo de modernização acelerada, o crítico manteve-se em atitude eclética, defendendo menos os pontos de vista desta ou daquela escola do que os da profissionalização e da excelência artística onde quer que estas vicejassem. Discreto por temperamento, contido por formação, Décio examinava os espetáculos a partir de um enfoque descritivo e em tom sereno, que jamais resvala seja para a apologia, seja para o libelo. Terá sido implacável, talvez, unicamente em relação ao ator Procópio Ferreira, que dominava os palcos na

fase pré-TBC e cujo êxito comercial servia de entrave à modernização. Calcadas em textos de sucesso garantido e no magnetismo de seu carisma, as performances de Procópio Ferreira dispensavam ensaios, diretor e todo o arsenal de recursos técnicos aportado pelos encenadores italianos que viriam desempenhar, no teatro, função análoga à dos professores estrangeiros que haviam dado impulso à USP. Sem forçar o paralelismo, é possível afirmar que estava em curso um processo de "substituição de importações" também na esfera artístico-intelectual, em tudo análogo àquele que se verificava no nível da economia.

Boa parte da reputação de nosso crítico proveio da forma certeira com que soube identificar as inovações interessantes que surgiam, a exemplo da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri ou do desempenho de Cacilda Becker, considerada a maior atriz brasileira, cuja carreira ele estimulou desde a mais remota origem. As tendências mais promissoras mereceram seu apoio decidido: a incorporação de conflitos sociais ao domínio do palco, o advento de assuntos vinculados à sexualidade, a montagem de autores "problemáticos" tais como Brecht e Tennessee Williams, o apreço por um estilo coloquial de diálogo e pelo experimentalismo das formas – ao menos enquanto ele não se dissolveu em delírio coletivo, no estilo das performances do *Living Theatre*, que deixou um rastro de imitadores após sua conturbada passagem pelo país.

Para elucidar esse ponto, vale lembrar que a primeira geração do modernismo paulista não demorou a se cindir em duas vertentes ligadas respectivamente às figuras dos dois Andrade, Mário e Oswald, numa separação que o rompimento pessoal entre ambos veio reforçar. É evidente que essas atribuições são duvidosas, não faltando, na biografia e na obra desses escritores, elementos capazes de desdizê-las, mas a tradição consagrou a idéia que associa uma corrente mais conteudística, sociológica e "séria" ao autor de *Macunaíma*, cabendo a Oswald de Andrade a liderança do que seria o ramo formalista, radical e irônico do movimento. Mário de Andrade, autor de estudos importantes na área da etnografia e da música popular, é julgado uma espécie de precursor da Universidade de São Paulo, sendo natural que se tomassem os jovens do grupo "Clima" como seus discípulos, ainda que a convivência deles tenha sido maior com Oswald, que os batizara inesquecivelmente, entretanto, de *chato-boys*.

Duas décadas mais tarde, o paroxismo da experimentação formal no teatro, do qual Décio manteve desgostosa distância pouco antes de se afastar definitivamente da crítica jornalística, foi conduzido por José Celso e seu Teatro Oficina sob invocação do exemplo deixado por Oswald. Desse modo, em meio a incidentes pessoais e caminhos cruzados, é possível discernir duas linhas no modernismo paulista, que evoluem em paralelo ao longo de pelo me-

nos sessenta anos, num contraponto cujos ecos ressoam ainda hoje. Seria grave erro, porém, imaginar que para Décio e seus amigos o aspecto formal da obra de arte estivesse subordinado ao conteúdo. Sua abordagem em nada se assemelha a esse tipo de simplismo, sendo mais acertado dizer que seu foco estava na imbricação – dialética, digamos – entre aqueles dois elementos.

Que sirva de testemunho dessa atitude o apurado nível estilístico de sua prosa, outro traço em comum com os demais integrantes do grupo. Herança, talvez, da influência francesa sob a qual sua geração foi a última a se formar, a linguagem do crítico é cristalina, equilibrada e elegante, exata sem incidir em preciosismos, despojada sem que nem por isso se reduzam sua capacidade expressiva e suas possibilidades plásticas. Do confronto entre a superioridade da cultura européia que eles, mercê do estudo com os mestres estrangeiros, conheciam, por assim dizer, de dentro, e a debilidade da tradição nativa, resultou uma prosa desambiciosa nas aparências, tingida de uma modéstia quem sabe excessiva se levarmos em conta as dimensões da tarefa a que eles se propuseram – o estabelecimento de uma crítica adulta entre nós – e o perfeccionismo com que dela se desincumbiram.

Otavio Frias Filho é jornalista, diretor de redação da *Folha de S. Paulo* e autor de peças teatrais, entre elas, *Tutankaton* [Iluminuras, 1991].

Teresa nº1
1º sem 2000
pp. 222 a 226

Muitas vozes: algumas notas

Alcides Villaça

Muitas vozes
Ferreira Gullar
[José Olympio, 1999, 118 p.]

I.

Não é difícil distinguir e descrever procedimentos da forma poética, que quase sempre se oferecem à primeira vista; nem é muito difícil categorizá-los e ordená-los nessa mesma ordem da construção ostensiva. Sabemos, no entanto, que nosso sentimento da poesia não se deixa espelhar nos reconhecimentos descritivos: imantado pelo poético, adere à natureza deste e resiste à exteriorização mais fácil, numa experiência silenciosa que é ao mesmo tempo recompensa e inquietação. A crítica nasce desta inquietação, porque quer qualificar, segundo seus critérios, aquela precisa recompensa.

Vista de forma panorâmica, a melhor poesia de Ferreira Gullar pode ser reconhecida, desde A *luta corporal*, num quadro de procedimentos gerais, muito marcados e mesmo obsessivos: o poeta sempre se interessou em surpreender o múltiplo, o simultâneo, o diverso e o movimento sob as aparências implacáveis do uniforme, do linear, do compacto e do estático; ele sempre buscou traduzir a experiência vertiginosa e aprofundada que, dentro do sujeito, corre num tempo outro, reagindo à seqüência mecanizada dos acontecimentos. Nas diferenças de qualidade desses tempos – nas diferentes velocidades do tempo – está uma poderosa fonte poética de Gullar: há a ação do passado sobre o presente, há o seu ser e o do outro, há a presença do lá dentro do cá, há o variado pulsar da vida – e as sombras recorrentes da morte. O desafio aceito pela arte surge para o

poeta como tradução de um tempo no outro. Questão essencial: deter do instante que passa ou que já passou a intensidade que costuma se perder nos modos da vida apressada e desatenta; com a percepção empenhada, surpreender, em meio à prosa impura da vida, a insuspeitada matéria poética que de repente salta dela.

Diante do absoluto obscuro que é a morte, a diversidade dos tempos é a garantia do que é vivo, a intensidade de cada coisa é a evidência viva da melhor percepção. "Minha poesia", disse Gullar em palestra recente, "é inteiramente dependente da prosa". Entenda-se: da prosa vital que corre no tempo comum e que carrega, em bruto, a surpresa do poético.

Habituado a esses reconhecimentos gerais, ou mesmo familiarizado com alguns reiterados recursos de estilo, nem por isso o leitor de Gullar deixa de sentir em cada poema um novo poder de singularização. É que o leque necessariamente finito dos procedimentos alimenta-se, nesta poesia, da vida mesma, tão farta em aspectos, tão intensa em cada um.

2.

O título do novo livro de Gullar – *Muitas vozes* – já soa em si mesmo como um compasso súbito retomado de uma fala familiar, que esteve por longos anos interrompida. Estamos de novo diante da matéria múltipla e do sujeito provocado que a recolhe, sujeito sempre sensorial, impressivo e reflexivo – creio que nesta ordem. De certo modo, *Muitas vozes* continua *Barulhos*, que continuava *Na vertigem do dia*, que acolhia ecos e rebentações do *Poema sujo*, cujo modo de composição se prenunciava no belíssimo "Uma fotografia aérea", que, já em *Dentro da noite veloz*, orquestrava tão belamente simultaneidades de espaços e de tempos. No entanto...

No entanto este novo livro traz consigo as marcas de um tempo que já excedem a força inaugural das representações simbólicas mais ansiosas: gravam-se no corpo e no espírito com a dura confiança da primeira velhice, que lhes dá uma nova tonalidade, sem contudo desmentir o movimento orgânico de um caminho tão pessoal.

Talvez nunca tenham sido tão fortes as homenagens de Gullar à vida, no que ela tem de multiplicativo, porque complexa, e de belo, porque intensa. Não me refiro exatamente à força da qualidade estética, já assegurada desde o livro de estréia; refiro-me à força vivencial que escapa da melancolia e da nostalgia, tão previsíveis e justificáveis no outono alto, e que agora rende comovido tributo tanto ao acúmulo das experiências já vividas como ao sempre intenso desejo das novas:

> Tive um sonho conclusivo:
> sonhei que a vida era um sonho

e quando a vida acabava
o sonhador acordava
vivo
["A August Willemsen"]

Tanto mais brilha a vida quanto mais se espelha contra o morrer. Assim também pode ocorrer com as palavras: aprendem a depurar-se mais e mais quanto mais entendem do silêncio a que se estão furtando. Este poeta, a entrar nos setenta anos, está especialmente incisivo nos poemas em que a resposta dos sentidos é ainda mais forte que o império das lembranças. Se "o silêncio era frio/ no chão de ladrilhos/ e branco de cal/ nas paredes altas", "lá fora/ o sol escaldava". O frio de dentro e o calor de fora unem-se pela qualidade da luz: "branco" e "sol" ("Evocação de silêncios"). A luz voraz que consome "nossos mortos/ acima da cidade" está também "zunindo feito dínamo/ naquelas manhãs velozes" ("Manhã").

Silêncio e brancura não são, para Gullar, as instâncias abstratas da chamada poesia pura: são qualidades sensoriais da vida. Não parece atraí-lo o álibi ingênuo do "branco da página" nem a rarefação das palavras cuja perfeição se inscreve na ordem da celebração estética autocontemplada. Num dos poemas inesquecíveis do livro, "Fotografia de Mallarmé", os versos introdutórios

é uma foto
premeditada
como um crime

estão falando apenas da fotografia posada do poeta estatuário ou daquelas premeditações mallarmeanas que desviam a poesia dos impactos da vida, inscrevendo versos no cosmo altivo das palavras-mesmas – mundo da beleza petrificada? A poesia, como na foto de Mallarmé, estará melhor nesse tão estudado "arranjo" do "adrede preparado", da "manta equilibrada", da "caneta detida" – ou será preciso buscá-la (e encontrá-la) na expressão facial do poeta morto, em cujo olhar o olhar do poeta vivo surpreende aquele desejo que nenhum poema pode satisfazer? Homenagem esquiva, tão comovida quanto distanciada, o poema "Fotografia de Mallarmé" lembra a admiração dividida do Gullar pelo João Cabral que, tão intenso na realização de tantos poemas vivos, doutrina em outros a poesia ao modo do cálculo e do conceito, armado e premeditado como quem se educa com as pedras (veja-se o poema "Não-coisa" que, em *Muitas vozes*, pode armar um sugestivo diálogo com a poesia cabralina). Num rumo distinto, a poesia de Gullar quer escavar o que é também a insuficiência das palavras, um pouco aquém da força mesma da vida, da força dramática cuja expressão se alcança, sim, com os nomes, mas que não se deixa encerrar inteiramente neles:

mas eis que

teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
    ali
do fundo
da morte
        olha

3.

Por amor à vida e ao canto de vitalidade absoluta que, por isso mesmo, nunca se realiza plenamente, Gullar relativiza o alcance do poema e o do próprio corpo. Poema e corpo, aliás, quase se confundem, quando a natureza das palavras é entendida e tomada como abrigo possível de uma expansão corporal. Com a prática dessa relativização, o poeta de *Muitas vozes* mantém acesos no horizonte (em alargamento que sublima e adia a morte) os critérios de um desejo sempre insatisfeito, porque insatisfatória é toda experiência em sua singular beleza, tomada como indício e promessa do belo absoluto, avalizado pela morte.

A luz e o calor das pessoas e dos acontecimentos surgem para Gullar num grau de excesso e de transbordamento; certezas sensíveis do corpo, alongam-se deste e desafiam a nomeação. "Ao rés da fala" (título sugestivo de uma das partes do livro), o poeta apanha do chão, no cemitério, um papel amarrotado onde grava em palavras o amor pelo filho que partiu: o poema é só a notícia dessas palavras e daquela flor deixada no dia de finados sobre o mármore do túmulo, mas a poesia salta do gesto e convoca um sentido máximo de paixão.

O absurdo da existência não se dá como tema filosófico para o poeta maranhense que, desde menino extraiu lições naturais da luminosidade de sua São Luís (lições tão fortes que o acompanharam no longo exílio); o absurdo é o belo mesmo, nas tantas epifanias que duram tão pouco e tanto prometem, estimulando a cada vez nossa fome delas. Absurdo é "Morrer no Rio de Janeiro", em meio "à festa da vida", "como parte que és/ dessa orquestra regida pelo sol."

O impacto caprichoso (e por vezes dramático) da beleza é reconhecido em pleno cotidiano: materializa-se num Electra II que, "quase ao alcance das mãos", surge rasante na rua Paula Matos. O prosaico avião da ponte aérea, que não perturba a expectativa de ninguém, perturba o poeta e detona um poema, não porque seja um avião, mas porque trouxe consigo a beleza do imprevisto – tal como uma imagem poética. Com os olhos possuídos do espanto de um homem primitivo, um avião é visto com a surpresa da primeira vez:

Foi um susto
vê-lo: vasto
pássaro metálico
        azul
        parado

(um
segundo)
entre
os ramos rente
aos velhos telhados

["Electra II"]

Um símile se produz na associação Electra II/ poema: o prosaico de um ruído entre outros, de uma visão entre outras, que integra sem dissonância o quadro urbano, é percebido pelo poeta no aspecto distintivo de uma brevíssima aparição ("um segundo") que, no entanto, permanecerá para sempre. Visão repentina e ruído súbito, ainda assim quem reparará no avião regular da ponte aérea se não conservar, entre as tantas visões e os tantos ruídos da cidade, a possibilidade de um espanto? Em meio aos barulhos, o estampido de um avião, como a detonação da poesia, "por alto demais/ não pode ser ouvido".

O crédito aos acontecimentos como fonte primária e material de poesia está também em "Q'el bixo s'esgueirando assume ô tempo". Chegando a um sanatório, com "uma horrível/ maleta/ cor-de-abóbora" e "com medo de/ morrer", o poeta se depara com canteiros de crista-de-galo que, num relance, lhe "parecem/ de fato cristas/ de galo" – impressão alucinatória. Semanas mais tarde, vendo "um galo/ no meio das/ cristas-de-/ galo" o poeta imagina que continuava em marcha a alucinação da analogia entre nomes e coisas, fazendo confundir bichos e plantas, "mas aí/ o galo andou e saiu de entre as plantas". A reversão da metáfora está completa: a linguagem da poesia não é "desvio" ou "deslocamento" da verdade realista; é a plena recuperação do primitivo olhar, que se surpreendeu com as correspondências do mundo natural e as aproximou num primeiro batismo, para muito depois vir a se surpreender de novo, quando a metáfora outra vez se justifica – e se emancipa do "desvio", passeando viva entre os canteiros.

4.

O aproveitamento das experiências vividas como fonte direta da poesia gullariana poderia, em princípio, sugerir uma operação análoga à da poesia de um Manuel Bandeira – mas é preciso atentar para uma diferença profunda, que se esclarece nessa comparação e ajuda a singularizar o modo poético de Gullar. Para este, o detalhe sensível e material é quase que sistematicamente transposto para uma ordem maior explicitada, para um plano ostensivamente alargado, no qual o detalhe se inscreve em sua pequenez justamente para melhor se amplificar. Assim, os "rumores/ de cão/ e gato/ e passarinho", o poeta os ouve "deitado/ no quarto/ às dez da manhã/ de um novembro/ no Brasil" ("Ouvindo apenas"); assim, "uma nesga d'água" vista na praia do Jenipapeiro surge como "fragmento talvez/ da água primeira/ água brasileira" ("Evocação de silêncios"); assim, em "Pergunta e resposta" a mulher amada,

que tem nome e sobrenome, é "poeta e musa do planeta Terra", referida ao sistema solar, à Via Láctea, aos "bilhões de galáxias/ que à velocidade de 300 mil km por segundo/ voam e explodem/ na noite". A identificação do que é mais determinado se faz no pressuposto de um tempo e de um espaço que se abismam; o reconhecimento do elemento sensível, mínimo em si mesmo, implica o reconhecimento das virtudes que não estão apenas nele, mas se irradiam para a órbita da infinitude. A dialética obsessiva da poesia gullariana encontra no centro da matéria mais imediata e recortada – precisamente aí – toda a potência da significação que se abre para o espírito:

> Weissmann
> escultor de hoje
> abre
> a matéria
> e mostra que dentro dela
> não há noite mas
> espaço
>
> puro espaço
>
> modalidade transparente
> de existência
> ["Poema para Franz Weissmann"]

A deliberada dependência da prosa, num poeta que detém a técnica de muitas formas de versos, é uma escolha tanto vital quanto política. Esta última já não tem, em *Muitas vozes*, a direção da denúncia e a plataforma dos conceitos; seu modo ativo está na construção atenta das relações do sujeito com os seres e os objetos do mundo. Manifestar a posse dessa condição inquieta de sujeito; expressá-la no âmbito de uma rotina capaz, no entanto, de negar-se enquanto tal, e súbito surpreender; empenhar o corpo e as palavras na multiplicação sensível tomada aos próprios fatos da vida – eis algumas das contribuições de Gullar para a nossa lírica, deste modo impulsionada para além do sentimentalismo mofino ou da estetização engenhosa. A disposição gráfica dos versos muito curtos e cortados não oculta o discurso prosaico, nem quer disfarçá-lo: torna-se, na verdade, critério de ênfase para a realização oral das palavras, de uma ênfase desconhecida nas tantas *informações* que se atropelam na vida moderna. O discurso espacialmente fragmentário dos poemas de Gullar é a sua forma de valorizar o tempo de cada palavra, de cada coisa, de cada sensação – tomadas em si mesmas, primeiro, e depois na rearticulação com a vida. Surpreender-se com um novo ritmo e novas ênfases na matéria da vida é uma forma justa de se ouvir o canto de *Muitas vozes*.

Alcides Villaça é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e poeta, autor de *Viagem de trem* [Duas Cidades, 1988], entre outros.

Oráculos de Adélia

José Hélder Pinheiro Alves

Oráculos de maio
Adélia Prado
[Siciliano, 1999, 142 p.]

Há vinte e três anos a poeta mineira Adélia Prado vinha a público com *Bagagem* causando um grande impacto na cena literária. Nesta obra de estréia, publicada aos quarenta anos, a autora parece já amadurecida e ciente das experiências significativas que lhe solicitam um esforço de simbolização.

O universo poético de Adélia Prado, aparentemente restrito à experiência de uma mulher numa cidade pequena, é amplo e aborda questões importantes que suscitam reflexões. As imagens e os espaços presentes em sua poesia quase sempre estão próximos de uma experiência interiorana e seu modo peculiar de vida. Especificamente, o interior de Minas, a intensa vida religiosa com suas liturgias, seus grupos paroquiais, suas procissões e tudo de miúdo que possa surgir daí. Há também o espaço menor da casa e da cozinha; o sabor da comida, a presença de um cão, compondo um cotidiano de onde emergem momentos de grande alegria ou desconsolo. Dentro de tal contexto, não poderíamos esquecer os filhos, os vizinhos e muitas outras vozes que ecoam na voz da poeta. Dialetizando tudo isto, a presença da memória: o pai, imagem meio mítica nos três livros iniciais, com sua binga (tabaqueira de chifre), seu silêncio e bondade; a mãe que morreu cedo e tinha pernas bonitas; e tantos outros que se foram. A presença da memória tensiona a poesia do cotidiano de Adélia e nos traz, em seu bojo, um tema marcante que é a lem-

brança da morte – "Antes e depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,/ porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela" ("Desenredo", *Coração disparado*).

A fé de Adélia – de dar inveja a vigário, como destacou certo crítico –, também traduz momentos de perplexidade e sensações de abandono (veja-se "À soleira", *Terra de Santa Cruz*). Às vezes, a certeza é contaminada pela dúvida, por um desejo de confirmação, cujo contraponto se revela na permanência da convocação (os vocativos figuram em todos os livros) e, por fim, em nova afirmação da fé. Não se trata, portanto, de uma fé ingênua. Em alguns momentos a sua vivência se aproxima de Jó, personagem bíblica que povoa toda a sua poesia. Deste núcleo (fé, perplexidade, sensação de abandono) eclode o contraponto: a busca da alegria é ameaçada constantemente pela tristeza e pelo desencanto. A representação exata dessa tensão, apoiada em imagens alusivas e encarnadas na vida, está no poema de abertura de *Bagagem*: "Minha tristeza não tem pedigree/ já a minha vontade de alegria,/ sua raiz vai ao meu mil avô".

Além do cotidiano e da experiência religiosa, vale destacar a sua reflexão sobre o fazer poético. Adélia não prima pelos jogos de palavras ou pela reflexão infindável sobre a linguagem. Aponta, antes de tudo, para sua linhagem, para a rica experiência humana que a precedeu e que carrega dentro de si. Por isso, suas reflexões sobre a poesia estão sempre articuladas à experiência religiosa, à vida cotidiana e ao erotismo (veja-se "Grande desejo", *Bagagem*; "Linhagens", *Coração disparado*; "Uns e outros nomes de poesia", *Terra de Santa Cruz*).

Quanto ao erotismo, um aspecto que instigou muitos leitores foi sua proximidade do sagrado. Para ela o erotismo é sagrado – e também sacramentado. Um verso do poema "Sagração", de *Terra de Santa Cruz*, nos fornece um indicativo do modo como aproxima a experiência erótica da sagrada: "As vibrações da carne entoam hinos". O amor – não só o erótico – foi amplamente cantado por Adélia, sobretudo em *Bagagem*, que tem uma de suas partes intitulada "Um jeito e amor". Poemas como "A maçã no escuro", de *Coração disparado*, e "Casamento", de *Terra de Santa Cruz*, revelam o alcance de sua poesia erótica ao representar os estremecimentos do corpo.

Outra marca de sua poética, até então pouco observada pela crítica, é a representação de determinadas experiências em que procura conservar um certo encantamento mítico. São poemas em que a natureza comparece intacta, como que apreendida pelas sensações do eu lírico. Os elementos que dão suporte a esta representação são os quintais com seus canteiros, hortas, plantas e animais domésticos; os jardins e suas flores; certos momentos do dia e da noite são como que suspensos e contaminam o corpo que fica "eriçável" (veja-se "Roça", *Coração disparado*; "A hora gra-

fada", *Bagagem*). Não esqueçamos que a própria autora já declarou: "Quero o que antes da vida/ foi o profundo sono das espécies,/ a graça de um estado." ("Exausto", *Bagagem*)

Feita a apresentação de algumas das grandes linhas temáticas de sua poesia, somos tentados a pensar que não há diferenças básicas entre os seis livros publicados. O que se pode afirmar é que o que virá depois de *Bagagem* já estava lá de um modo ou de outro. Adélia não superou seu primeiro livro. Nem me parece que isso fosse necessário. Para mim, é sua obra mais completa. O que não retira o valor e as peculiaridades dos livros posteriores. Há temas que encontram uma realização estética mais adequada neste ou naquele livro e, em todos eles, a poeta aparece inteira com seus temas, seus ritmos, seu tom coloquial, seus poemas com sabor de conversa de cozinha e com enganosa despretensão. Se *Coração disparado*, o segundo livro, é quase um desdobramento de *Bagagem*, no estilo farto em imagens, falas, personagens, em *Terra de Santa Cruz*, o terceiro, predomina um profundo desconforto diante do sofrimento. A fome, a miséria, a doença, a perda dos entes queridos são representadas de modo pungente, embora a esperança não se perca em nenhum momento. Já *O pelicano*, onze anos após sua estréia, traz um tom mais leve. Não há ausência da dor, antes uma dicção mais suave dando forma às tensões. *A faca no peito* não parece oferecer ao leitor nenhuma peculiaridade. Merece destaque "A formalística", vazado num tom irônico, através do qual a autora demonstra ter plena consciência das particularidades que envolvem o seu fazer poético.

Após um longo intervalo sem publicar poesia, Adélia nos oferta *Oráculos de maio*. Um olhar rápido, confirma as linhas temáticas e procedimentos estilísticos presentes em obras anteriores. No entanto, algumas novidades se apresentam, quer no tom que recorta velhos dramas revisitados, quer na representação de vivências inéditas, da mulher agora sexagenária. Os cinqüenta e oito poemas que compõem o livro estão distribuídos em seis partes. Uma delas me parece mais significativa: "Cristais". Aqui Adélia nos brinda com seis poemas encantadores, todos com um sabor de haicai. Mas a proximidade da forma japonesa não se faz pelo mero jogo de palavras que recheia grande parte da produção deste gênero entre nós. A experiência humana e suas dores estão ali, naqueles segundos de poesia, e se articulam à obra como um todo, com indiscutível poder de síntese. O poema "No bater das pálpebras", nos traz o que denominamos anteriormente caráter mítico do resgate do instantâneo; "À mesa" nos reporta ao tema do amor e da dor; o reencontro com a experiência do sagrado está em "A convertida", construído com imagens isoladas em cada verso que nos remetem a várias modalidades de sua poesia religiosa; a reflexão sobre as dificuldades de expressão e sua difícil alquimia está expressa em "Arte"; "No céu"

revela esperança noutra vida sob modelo mais humano, retornando ao universo da fé – vale lembrar que a imagem do "céu" comparece em diferentes poemas. O último deste bloco de cristais, "Mitigação do poema", aponta, mais uma vez, para a condição humana, marcada pelo sofrimento.

Leio esses cristais como um momento de forte densidade do livro, espécie de condensação lírica das várias faces de sua poesia. "Oráculos de maio," que dá nome ao livro (e que belo título), tem nas formas breves sua melhor realização. Aliás, é nos poemas curtos que Adélia fixa as imagens e condensa seu recolhimento reflexivo. Como fugir ao encantamento místico que consegue expressar em "Sinal no céu"? Ao revisitar o motivo da rosa, enfatiza, em "Teologal", o seu "destino arquetípico".

Como praticamente em todos os seus livros, o poema de abertura indica sempre um caráter de poética. "Por que só eu devo tomar navios/ de rota que não escolhi?", pergunta o eu lírico e a seguir expressa seu desejo: "Ó Deus,/ me deixa trabalhar na cozinha,/ nem vendedor nem escrivão,/ me deixa fazer Teu pão". O cansaço não a paralisou, mesmo porque esperança é palavra essencial para Adélia que na obra inaugural já sentenciava: "Por prazer da tristeza eu vivo alegre" ("Atávica"). Mas, agora, até o cansaço é matéria da poesia. Nestes *Oráculos de maio*, quando ela se volta para o cotidiano e constrói o seu vitral de cenas, gestos e falas, o poema alcança um nível de realização estética superior. É o que ocorre em "Mural", um dos mais representativos do conjunto. Compare-se "Orfandade", de *Bagagem*, com "Pedido de adoção", de *Oráculos*. Se o primeiro tem um ritmo intenso e um tom de súplica e inquietação, o segundo está mais pacificado: "Ó meu Deus, pensava/ que só de crianças se falava:/ as órfãs." Esta tentativa de serenização é a marca do livro e havia sido anunciada em *O pelicano*.

Outro aspecto que também merece destaque é a chegada da velhice. A preocupação com a passagem do tempo sempre esteve presente em sua obra. Porém, o que em *Bagagem* era ensaio (veja-se "Invenção de um modo") aqui começa a se tornar realidade: "Mas esta velha sou eu,/ minha mãe morreu moça,/ os olhos cheios de brilho,/ a cara cheia de susto" ("Pedido de adoção").

Não me parece equivocado dizer que Adélia reencontra nos *Oráculos de maio* a sua melhor poesia, que tinha ficado comprometida em *A faca no peito*. Ao reiterar a consonância desta obra com as anteriores, desejo encarecer o valor de *Oráculos de maio*: um verdadeiro reencontro da poetisa com seu universo cotidiano de onde recolheu suas melhores peças líricas.

José Hélder Pinheiro é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Paraíba e autor de *Poesia na sala de aula* [Idéia, 1995].

Possibilidade da palavra

bissexto sentido
Carlos Ávila
[Perspectiva, 1999,176 p.]

Noemi Jaffe

Eu não tenho nada a dizer
e o estou dizendo   e isto é
poesia   [John Cage]

Para alguns poetas só é possível escrever poesia quando se sabe que é impossível escrever poesia. E por que razões? Porque o coração é maior e menor que o mundo; porque querer dizer algo depois de tantos desastres históricos é sempre uma tarefa de lidar com o absurdo; porque a palavra, querendo chegar nos limites do corpo e dos sentidos, mal consegue deles se aproximar; porque diante das coisas, o poema fica, enquanto elas vão; e talvez, enfim, porque as coisas são, enquanto o poema quer ser.

Mas o que acontece, para surpresa de poetas e leitores, é que é justamente como fruto da convicção dessa dificuldade que se fazem poemas possíveis. A impossibilidade não desaparece – mas é ao dizê-la que se constrói um novo possível, e o poema significa; ele se torna um objeto que dá nome ao impossível da expressão. Objeto tenso, nascido do paradoxo, que, consciente de sua condição, pende entre dois pólos: melancolia e ironia. A partir dessa consciência, João Cabral e Paul Celan, por exemplo, fizeram uma poesia de pedra, de lâmina e silêncio. Não é exatamente o caso de Carlos Ávila, que escreve poemas em que o não-dizer fica perto do não-dizer dos sapatos, e não o da lâmina; o não-dizer do cascalho e não o da pedra; o não-di-

zer das coisas e não o do silêncio. Seus poemas não dóem nem projetam especulações, mas cutucam e solicitam.

É assim que leio *Ásperos*, o mais recente da coletânea *bissexto sentido*, que reúne também seus dois livros anteriores, *Sinal de menos* e *Aqui e agora*. Nesse livro, em que o eu-lírico "aspira à dicção áspera", como "uma garra (a ferro & fogo) engastada na garganta", ouve-se um eco do raspar da lâmina de João Cabral. Mas a aspereza a que aspira a dicção de Carlos Ávila mantém todo o tempo sua contrapartida, o outro lado da moeda, uma espécie de delicadeza das pequenas coisas, da prosa, da ironia que tem alguma coisa de engraçada, não só de amarga. É como se sua poesia o traísse; como se apesar do desejo de corte fino, saísse um corte entortado, sujo de jogo e trivialidade.

Alguns exemplos: o poema-prefácio, que é a consciência do próprio livro como objeto-livro, estendendo-se limpa e certa por todo o poema, termina em dúvida sobre si mesmo: "(uma espécie de/ parler sans avoir rien a dire/ ?)". Como se, ao final, o poema duvidasse de sua aguda autoconsciência. Ou então "O caos A vida O nada", presentes no título de outro poema, que são relativizados em sua gravidade semântica pela alusão a fatos (a queda do muro de Berlim), pela reutilização de lugares-comuns ("nada como um dia atrás do novo") e pela oposição que se cria entre o pessimismo do verso "nada mudou muito", do início do poema, e a promessa dos versos finais: o "sem-sentido" que "aponta sempre para um sentido outro". Ou ainda, em "Rima pobre", a auto-ironia, o orgulho da "nadidade", como em "sou o grão-mestre de nada", "alarido de bufão", "sou o oco do barroco", "sou o antiprofeta". Se no vaticínio às avessas de João Cabral de Melo Neto ainda se ouvem profecias, ou ainda existe a idéia do poeta-profeta, do poeta perfeito e da perfeição, aqui um herdeiro desse mestre recusa a profecia: – Sou menos, ele diz. E fica a pergunta: mas cabe ser mais?

Quem responde às muitas perguntas que faz *Ásperos* – os diversos parênteses, pontos de interrogação, reticências, hesitações, silêncios – é um sábio senhor, ao mesmo tempo próximo e distante da razão e do rigor, o acaso: "O que será/ (...) será"; "meu whisky é meu verso/ o resto...". E é justamente no espaço desconfortável entre o acaso produtivo e o rigor da consciência crítica e estrutural que fica a poesia de *Ásperos*. E creio que seja isto que torna a leitura dessa poesia simultaneamente dura e alegre, concentrada e distraída (no sentido de *fora dos trilhos*). Todo o rigor construtivo, integrado à aspereza de uma consciência desistente e descrente, são como que umedecidos, aliviados pelo tom conversacional, por aquela entrada do sol descorando as flores do mal de Baudelaire, pelo *échec/ réussite* do "tudo (lá fora)". É o fora que se introduz indiscriminada e desavisadamente no poema, em suas malhas paronomásticas, trazendo lugares-comuns, trocadilhos, corpos, velhos e putas

jogando dados, parelhando o *coup de dés* ao "coup de dents" e ainda ao "cu da madrugada".

É a partir da entrada deste lado de fora que o livro *Ásperos* coloca, a meu ver, uma outra problemática – o que, aliás, conversa de perto com o que se expôs até aqui. Os poemas de Carlos Ávila sabem não contar com "o ouvido sutil/ de Mallarmé", não por deficiência ou incapacidade, mas por inviabilidade cronológica. Não é mais tempo, parece dizer o poema "Sem": "falta-me/ falta-nos ouvido/ sobra-me/ sobra-nos olvido:/ o olvido fútil/ sem". Não é mais possível "palavra e som/ unidos/ cristalinos" soarem como sinos. E o que resta na ausência desse ouvido sutil? Parece restar a certeza de que o corpo das coisas, em sua inteireza, faz troça do poema que quer existir. É o "Narcissus poeticus" "mal plantado/ numa waste land/ (minúscula)" que seca porque não resiste "a pó poeira poluição"; é o "Crepúsculo" que "não cabe num opúsculo"; a sorte lançada "no céu da madrugada"; o sol que descora o livro de Baudelaire; a rua onde "morrem todas/ as ilusões do ano" ou o whisky que "toma o lugar/ – fácil, fácil –/ de um texto/ do complexo trabalho/ de fazê-lo". Outra vez, o surpreendente é que deste atrito aflitivo entre as coisas ontologicamente íntegras e a representação destas mesmas coisas, sempre no limite do impossível, surge uma nova possibilidade – um dizer absurdo e quase mudo.

A segunda e a terceira partes da coletânea, constituída dos livros *Sinal de menos* e *Aqui e agora*, datados respectivamente 1982-1989 e 1971-1981, prenunciam de forma mais ou menos explícita o que viria a se consolidar mais claramente em *Ásperos*. Os títulos já dizem muito: a tentativa de captura da agoridade talvez seja o que sobra quando se perde o sentido de outras utopias. E Carlos Ávila busca continuamente pescar esse não-tempo, através não de rasgos de inspiração ou catarses, mas, ao contrário, de um trabalho de arquitetura semântica e sonora e de reduções planejadas. Matar a mosca, como disse Décio Pignatari, sobre a tarefa difícil da poesia concreta: aliar precisão e intuição. E a subtração, por sua vez, é a operação certa para este exercício de caça à mosca – o golpe deve ter a medida exata para acertar o alvo. Nesse caso, menos é muito mais.

Há, no entanto, uma diferença entre os três livros que, pode-se dizer, reside numa medida de fé, ou melhor, de credulidade, já que a questão aqui não é mística. Do primeiro para o segundo e do segundo para o terceiro ocorre uma gradual perda de credulidade: na palavra e no eu. O exercício de redução e talvez a consciência de que é impossível congelar o aqui e agora fizeram da poesia de Carlos Ávila um material realmente cada vez mais áspero. *Sinal de menos*, o segundo livro, começa com um elogio ao poder transformador da poesia:

A incendeia PA os LA céus VRA
revolta SO os BRE mares A agi
ta PÁ o GI espírito NA poiesis

inversamente ao que faz o livro *Ásperos*, no qual o elogio vem com sinal trocado, pelo tanto que tematiza o que a poesia não consegue ser e fazer. Entretanto, em *Sinal de menos* já existe a dúvida sobre qual das mãos guarda a pedra, sobre a própria poesia como pedra, como fome de linguagem; e também o desnudamento da ambigüidade poética em um grande pequeno poema, o último da primeira parte:

a has te
do po e ma
pen s a

Aqui, duvida-se da certeza entusiasta daquele poema que abre o livro. O poema que pensa e cuja haste é pensa ensina a difícil arte de saber rir de si mesmo.

No mesmo livro, o poema-tobogã

as estrelas

alcanço

no chão

os pés
tocando

em sua mini-vertigem, traduz o alcance desejado e muitas vezes conquistado dessa poesia: atingir as estrelas transitando pelo chão das palavras. É na oposição entre um poema como esse e a precisão deste outro

brusco
(desmiolado)
busco
o elo perdido do sentido
derrapo na pista do texto
despisto
nem sinal
desisto (...)

que fica claro como é pensa a haste do poema neste livro, ora firmando a potência da palavra, ora afirmando sua impotência.

Já o livro *Aqui e agora*, o primeiro cronologicamente, propõe, de forma cifrada:

L R

H M M
C M
M
S GN

Ler o homem como um signo. E é nesse livro que, compa-

rativamente, o credo na palavra aparece com mais força, pela certeza do objeto-homem também como linguagem. O poema que abre o livro diz "a/ cre/ ditar/ nas/ p/ a/ l/ a/ v/ r/ a/ s (...)", e a separação ostensiva da palavra nas letras que a compõem reitera que este credo não se esgota na carga semântica. Nessa linha, uma das partes do livro corresponde a uma oficina de experimentação gráfica e sonora, estendendo os limites plásticos do significante, coisa que depois será incorporada com menos evidência, mas com maior certeza, nos dois livros posteriores.

Assim, *bissexto sentido* não é simplesmente uma coletânea dos três livros lançados por Carlos Ávila. Existe um caminho, deliberadamente tortuoso, traçado durante vinte anos. O trabalho gradual de redução semântica, na quantidade e na intensidade; os versos curtos que mais calam do que falam; a cuidadosa construção fônica; a mescla de referências eruditas e de dicção coloquial, são marcas deste percurso. Outro índice deste caminho é uma certa intertextualidade que se pode perceber entre os livros. A comparação de, por exemplo, "senha secreta/ o poema/ devora o poeta", versos de *Aqui e agora*, com o título "LE TEMPS MANGE LA VIE" ou estes outros versos: "crepúsculo/ que gera o anticrepúsculo/ que devora tudo/ úsculo", ambos de *Ásperos*, esclarece o caminho "fágico" da poética de Carlos Ávila, indo do poema devorador à palavra que mal escapa de ser engolida pelas coisas.

É o próprio poeta-persona, assinando Carlos Ávila, em "NÃO!", o último poema de *Aqui e agora*, que deixa clara a linha que costura esses três livros, ao longo de duas décadas de escrita: "poesia subentende vida/ para que sobreviva". E a vida é dúvida, crença e descrença, entusiasmo e melancolia, sentido e falta dele. "Mas o sem-sentido aponta para um sentido outro (...)", que está na própria poesia. E podemos começar tudo de novo.

Noemi Jaffe é professora de literatura do Colégio Equipe e mestranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Teresa nº1
1º sem 2000
pp.237 a 241

Oswald foi ouvido

Carlos Rennó

CD *Ouvindo Oswald*
Oswald de Andrade
coordenação Augusto de Campos
Funarte; Itaú Cultural, 1999.
tempo total: 45'38"

Ouvindo Oswald é um tesouro cheio de autênticas jóias, de verdadeiros brilhantes, em sua caixa. Um grupo de poetas genuinamente oswaldianos – no espírito, no estilo, no gesto – foi reunido por Augusto de Campos e, dirigido com competência por um produtor musical sensível à linguagem poética, forjou em estúdio uma homenagem digna do homenageado: a gravação das leituras de aproximadamente quarenta textos – poemas principalmente, além de fragmentos de manifestos – de Oswald de Andrade. Mas não é apenas isso o que o disco apresenta, e aqui começam as boas surpresas: pelo começo.

Fazendo ainda mais jus ao seu título, *Ouvindo Oswald* se abre com a voz do próprio poeta. As oralizações foram extraídas de trechos do único registro existente de sua voz, feito, bem no início da década de 50, poucos anos antes de sua morte (ocorrida em 1954). O processo de remasterização por que passaram essas leituras não ocultaria, naturalmente, a precariedade de uma gravação doméstica, realizada provavelmente de improviso. Mas deu maior nitidez à audição de quinze poemas, em quase quatorze minutos de poesia recitada que, para nossa felicidade e desfrute, podemos agora ouvir. É mais que uma raridade, é uma preciosidade. As admiráveis inflexões de um Oswald emocionado e emocionante transmitem com clareza os climas e humores de sua poesia, seja a de teor anedótico, seja a de temática lírica. De "Erro de português" a fragmentos do "Cântico dos

cânticos para flauta e violão", passando por outros momentos de igual altitude como os de "Balada do Esplanada", "Hino nacional do pati do alferes", "Soidão" e "Epitáfio".

Augusto de Campos, já experiente nesse tipo de trabalho, exibe a precisão, a contenção e a sobriedade que costumam caracterizar suas leituras. Entre a meia dúzia de poemas que escolheu, o pré-concreto "Longo da linha" poderia talvez ter sido escrito por ele próprio, o mesmo acontecendo com a opção feita por Haroldo de Campos pelo incrível "Antologia", texto que, joyceano e barroco ao mesmo tempo, não surpreenderia se tivesse sido obra do autor de *Galáxias*.

Um irreverente Décio Pignatari lê trechos do "Manifesto da Poesia Pau Brasil" e do "Manifesto Antropófago" o mais oswaldianamente possível: comendo (na verdade, fez seus registros mascando chiclete – e os ruídos transparecem nitidamente na gravação), como se estivesse deglutindo o próprio bispo Sardinha... E tendo ao fundo sons de cantos indígenas sampleados por Cid Campos, o produtor do CD (no encarte, Augusto definiu o procedimento como uma "resposta musical ao utópico 'primitivo tecnizado' de Oswald"). Por outro lado, uma batucada de samba também muito apropriadamente se junta à voz de Walter Silveira em "A Europa curvou-se ante o Brasil", dando um colorido especial à leitura. Em outro momento de experimentação, o mesmo poeta cochicha alto, repetida e ansiosamente, os títulos enumerados em "Biblioteca", a evocar a atmosfera de uma biblioteca. "Práticos. Experimentais. Poetas." – sugeria Oswald. E aqui, ele foi ouvido. Para comprovar, há ainda a vocalização – outra de caráter acentuadamente experimental – a que Arnaldo Antunes e Lenora de Barros se entregaram em "Amor", em que, curiosamente, o brevíssimo poema, com suas únicas duas palavras (uma delas a do título), teve a leitura de mais longa duração do CD.

Lenora de Barros e Omar Khouri são as grandes surpresas do disco (principalmente para quem já conhecia as vozes e os desempenhos dos demais participantes, entre os quais se conta ainda Paulo Miranda). As leituras de ambos são das mais vivas, naturais e expressivas, suas dicções e inflexões se adequando perfeitamente à temática, ao clima e ao espírito dos poemas por eles escolhidos: femininos ("Secretário dos amantes" e "Atelier"), no caso dela, e caipiras (os bem-humorados "A capoeira", "Relicário", "Senhor feudal"), no caso dele.

Não surpreende que esse disco tenha sido obra sobretudo de Augusto de Campos (coordenador e roteirista, além de criador do belo e bem cuidado trabalho de capa e encarte, que inclui desenhos do próprio Oswald e de Tarsila do Amaral). *Ouvindo Oswald* é o tipo de experiência que segue uma das orientações sugeridas nos manifestos da poesia concreta, que entre outras propostas propugnou uma exploração mais intensa da "verbivocovisualidade" da poe-

sia, ou seja, não apenas dos seus elementos verbais, mas também dos vocais e visuais. Em termos qualitativos, quase ninguém (e não há como não se lembrar aqui do nome de Arnaldo Antunes) tem feito tanto no sentido de uma abordagem mais ampla e conseqüente das potencialidades do componente vocal da poesia entre os poetas brasileiros, nos últimos anos, quanto Augusto. Sempre com a colaboração de seu filho, o baixista e produtor Cid Campos, o mais concretista dos poetas concretos – e o mais músico dos poetas brasileiros – já fez outras admiráveis incursões nesse terreno, como prova seu excepcional CD *Poesia É Risco*. Trabalhos como *Ouvindo Oswald* vão assim contribuindo para reverter a lamentável ausência observada entre nós, no Brasil, de uma tradição de leitura poética.

Também não surpreende que, ao lado de Augusto, o disco conte com a participação dos outros dois grandes protagonistas do movimento da poesia concreta, Haroldo e Décio (que, aliás, também têm se dedicado, já há alguns anos, a transpor seus trabalhos em poesia para a mídia discográfica). Afinal, os três foram responsáveis pela reabilitação de Oswald de Andrade nos anos 50 e 60, quando o grande poeta modernista estava em quase total e completo esquecimento.

Por fim, é até compreensível que, por uma coincidência (afinal, isso não foi programado), somente poetas paulistas componham a equipe que realizou esse tributo a quem é, não só um de seus maiores artistas, mas um dos maiores homens que o estado de São Paulo já produziu. Tendo já esgotado sua primeira edição, o disco merece agora uma nova prensagem.

Carlos Rennó é letrista, tradutor e organizador de *Gil: todas as letras* [Cia. das Letras, 1996].

Guimarães passado em revista

Revista *Scripta*
v. 2, nº 3, 2º sem. 1998
PUC-MG, 272 p.

Raquel Illescas Bueno

O terceiro número da revista *Scripta* reúne vinte e nove textos apresentados no Seminário Internacional Guimarães Rosa, realizado em Belo Horizonte, em agosto de 1998. Lélia Parreira Duarte, coordenadora do Seminário e editora da revista, informa sobre o evento em texto introdutório: foram cerca de setecentos participantes de dez países, dos quais mais de duzentos e cinqüenta apresentaram comunicações, com a presença e atuação de familiares do escritor homenageado, grupos teatrais, contadores de histórias e músicos.

Essa publicação é importante acréscimo à fortuna crítica de Guimarães Rosa, inclusive por refletir a pluralidade de abordagens teóricas a que vem sendo submetida sua produção literária no Brasil e no exterior, possibilitando reavaliar o estado da recepção da obra do autor mineiro no ano em que ele teria completado 90 anos.

Até certo ponto aproximadas pelo reconhecimento comum do trabalho de construção lingüística operado por Guimarães, as leituras tendem a tomar rumos distintos. Neste tempo de raras polêmicas e de freqüentes confusões teóricas e conceituais, o vocábulo "mistura" salta da boca de Riobaldo e reaparece em vários outros contextos. Faz parte, por exemplo, de mais de uma análise de *Grande sertão: veredas*, principalmente depois do ensaio de Davi Arrigucci Jr., "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa", publicado na revista *Novos Estudos Cebrap*

(nº40, 1994). Por isso, chama a atenção que alguns críticos, representando diferentes tendências, ousem declarar excludentes, ou quase, os caminhos por que optaram.

A ênfase atribuída, por uns, aos aspectos filosóficos e míticos da obra rosiana e, por outros, ao sentido realista, mimético, funciona como divisor dessas rotas. Enquanto Francis Utéza ("Realismo e transcendência: o mapa das minas do grande sertão") destaca o convite reiterado em vários textos de Guimarães para que se ultrapasse "o nível primário da leitura realista" (p. 127), Lígia Chiappini condena aqueles que levam ao pé da letra as palavras do autor e alerta para o perigo de leituras que deixam em segundo plano o "vínculo visceral com o sertão brasileiro". Para Lígia Chiappini, tais leituras correm o risco da abstração, "que leva tanto a propostas de 'jaguncear pela vida', paulocoelhizando Guimarães, quanto de retirar o til do Sertão para transformá-lo em Ser Tao (...) " (p. 202).

A crítica rosiana ilustra de maneira exemplar a tripartição da reflexão estética divulgada por Alfredo Bosi em *Reflexões sobre a arte* (Ática, 1985). A obra de arte pode ser pensada como resultado do trabalho do artista (técnica, formas, materiais), como conhecimento artisticamente agregado (*mimesis*, graus de realismo, historicidade), ou a partir de um enfoque que vise prioritariamente à expressão (energia significada, simbolismo). Guimarães Rosa é um dos raros casos de ficcionista brasileiro, cujos textos chamam a si todas as perspectivas da reflexão estética. Boa parte dos ensaios ora apresentados trafega de um enfoque a outro com pertinência, porém em alguns se preferiu a concentração em uma ou outra dessas três perspectivas.

Como ficou dito, a discordância não existe quando se trata de valorizar a chamada "língua de Guimarães Rosa". Um exemplo: para desenvolver a hipótese de uma "língua em estado gasoso", E. M. de Melo e Castro atualiza, à luz da teoria do Caos, a teoria cinética dos gases, chegando a propor uma "lingüística fractal". Enquanto o vocabulário das ciências exatas aparece, em *Scripta*, apenas no ensaio de Melo e Castro, as mais diversas correntes das ciências humanas comparecem nos ensaios, a começar pela própria reflexão de natureza lingüística e de técnica compositiva. Para falar da dura labuta de Guimarães Rosa com a palavra, mais de um autor recorre à citação, extraída de entrevista a Günter Lorenz: "Genialidade, pois sim. Mas eu digo: trabalho, trabalho, trabalho!".

O trabalho de anotações sobre a língua e o sertão é tema enfocado por pesquisadoras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde fica o Arquivo Guimarães Rosa. Cecília de Lara escreve sobre os processos de criação em *Grande sertão: veredas*, revelando aspectos curiosos, como os nomes rejeitados – Diodôlfo, Riodôlfo – em favor de Riobaldo; Edna M. F. S. Nascimento e Maria Célia M. Leonel escrevem sobre a organização do Arquivo e elencam pro-

cedimentos do autor. Maria Célia M. Leonel exemplifica, com trecho de "Buriti", o aproveitamento pela crítica genética do material arquivado.

Do exterior, vieram dados sobre o horizonte da recepção contemporânea e da recepção já historicizada. Principalmente, vieram diálogos. De Moçambique, o escritor Mia Couto, em "Nas pegadas de Rosa", trouxe o reconhecimento da importância de textos em que a invenção e o poético apontam possibilidades de comunicação originais, que colaboram para firmar uma identidade nacional em gestação.

Os ensaios sobre tradução revelam aspectos da criação do escritor em paralelo com o trabalho de seus tradutores. "João Guimarães Rosa e a língua alemã", de Curt Meyer-Clason, acumula o valor do depoimento pessoal de um amigo; Eduardo Coutinho ("O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo"), desde uma perspectiva desconstrucionista, lembra o incentivo de Rosa a seus tradutores para que não se restringissem a certa fidelidade esperada e, assim, fossem capazes de criar ao traduzir; Elza Miné pesquisa a *Revista de Literatura Brasileña*, dos anos 60, e o diário de Ángel Crespo, tradutor espanhol de Guimarães Rosa.

O Seminário não foi palco de luta, longe disso. Mas encampou a reação da crítica atenta aos aspectos históricos e geográficos num momento em que estavam em evidência estudos voltados a aspectos transcendentais. *Scripta* traz "O sertão como forma de pensamento", texto em que Willi Bolle examina detidamente as geografias real e imaginada do Liso do Sussuarão em três mapas: no de Minas Gerais, naquele descrito por Guimarães Rosa e naquele desenhado por Poty, comparando-as às geografias dos sertões de Euclides da Cunha. Em "*Grande sertão: veredas*, a metanarrativa como necessidade diferenciada", Ligia Chiappini trata do diálogo entre o semi-letrado Riobaldo e seu interlocutor, como alegoria de outros encontros entre o culto e o popular. Esses textos dialogam, algo à distância, com o de Heloísa Starling ("O sentido do moderno no Brasil de João Guimarães Rosa – veredas de política e ficção"), que, atenta à ciência política, compara os procedimentos de Zé Bebelo – autoritários, violentos e paternalistas – aos projetos de modernização brasileira.

Mais próximo da obra como expressão do que da obra como conhecimento realista, lemos o texto de Francis Utéza, que discorre sobre os rios de *Grande sertão: veredas*, a partir do Hermetismo e do Taoísmo. Dentre os ensaios que operam a leitura simbólica, ora priorizando a crítica psicanalítica, ora acercando-se da Filosofia, destaca-se, também, "*Amicus Plato magis amica veritas*", cuja autora, Heloísa Vilhena, tem contribuído grandemente para adensar a crítica voltada para os aspectos transcendentais. Neste Seminário, ela aponta a negação da Teoria da Caverna em um conto de Guimarães Rosa. "Recado da viagem", de José Miguel Wisnik, revela o aspecto mercurial da própria obra

de Rosa, cujos recados transitam entre a cultura popular e a cultura erudita e, sem abandonar o sentido mimético, instalam o conto analisado ("Recado do morro") numa dimensão simbólica para cuja decifração o crítico recorre à cosmologia alquímica.

Também priorizaram aspectos filosóficos e míticos Benedito Nunes ("O mito em *Grande sertão: veredas*"), e Kathrin Rosenfield ("A alegria: tema rosiano ou princípio estético e filosófico?"). São aproximações psicanalíticas os ensaios "'O homem do Pinguelo': uma leitura aristotélico-psicanalítica", de Adélia Bezerra de Menezes; "A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom", de Cleusa Rios Pinheiro Passos; "Nenhures 2 – 'lá, nas campinas'", de Leyla Perrone-Moisés; "As imagens femininas na visão de Riobaldo", de Flávio Wolf de Aguiar; "Encontros de Riobaldo: travessias do sujeito", de Márcia Marques de Morais, e "Dos seres incompletos à edificação humana", de Marco Aurélio Baggio. Alguns desses textos abordam contos até então pouco analisados, como "O homem do Pinguelo" (de *Estas estórias*), "Lá, nas campinas", "Sinhá Secada" e "Uai, eu?" (de *Tutaméia*).

Possíveis fontes, leitura comparada e influências foram tema para Fábio Lucas, que menciona Euclides da Cunha como possível precursor; Maria Aparecida Santilli, em "João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagem"; Rui Mourão ("O patriarca") e Maria de Santa-Cruz, cujo texto menciona Aquilino Ribeiro, Simões Lopes Neto e Mário de Andrade, antes de Guimarães Rosa, e Mia Couto, Alexandre O'Neill, Luandino Vieira e José Craveirinha, na atualidade. Maria de Santa-Cruz procurou resumir em seu texto o curso que ministrou durante o Seminário, tendo registrado, entre parênteses, seu protesto pela exigüidade de páginas disponíveis. Em outros ensaios, ainda que não se tratasse de resumir algum curso, percebe-se de forma menos intensa essa mesma dificuldade.

Um detalhe escapou aos revisores: o "Apêndice I" ao ensaio de Benedito Nunes (fragmento de *Grande sertão: veredas*) não registra a palavra "ela", que se quis destacar. Benedito Nunes quer mostrar que Guimarães Rosa antecipa a revelação do verdadeiro sexo de Diadorim. Mas, em algumas edições do romance, em vez do pronome "ela", que se referiria ambiguamente a uma cabaça ou a Diadorim, aparece justamente o pronome "ele". O crítico transcreve, no texto de seu artigo, trecho em que aparece a forma feminina e depois, no "Apêndice", o mesmo trecho aparece com o pronome masculino. Difícil saber se é caso de gralha, pois efetivamente há variações de uma edição para outra.

No detalhe, revela-se, por um lado, a dificuldade de se estabelecer o texto definitivo de *Grande sertão: veredas*, assunto comentado em diversos ensaios. Por outro, tem-se a reafirmação de que, como em quase tudo que diz respeito a Guimarães, as dúvidas permanecerão, mesmo depois da reflexão mais luminar.

Não foi João Guimarães Rosa o sujeito contraditório que surpreendeu José Mindlin com seu amor às crianças, algo inesperado para alguém que, nas palavras do próprio Mindlin, tinha "dupla personalidade" e parecia estar "mais interessado nas aparências do que na substância dos homens e das coisas" (p. 9)? Em seu "Depoimento", José Mindlin lamenta o fato de que essas impressões, hauridas no contato pessoal com o escritor, tenham retardado seu conhecimento da obra.

Não se fale, porém, genericamente, em reconhecimento tardio do valor da produção literária rosiana. Ao contrário, é impressionante a pluralidade de estudos. Depois de atravessadas possíveis barreiras lingüísticas, em tantas leituras e traduções, foi no seio mesmo de sua Minas Gerais que a obra de Rosa encontrou espaço e tempo para mais discussão e mais luz. O encontro aconteceu em 1998 (noves fora, zero), para comemorar os noventa anos do autor (noves fora, zero). Daí surgiu *Scripta* n.3 (noves fora, três). O três restante é aquele que faz a prova. Afirma-se "trabalho", reafirma-se "trabalho", confirma-se "trabalho". Resta a curiosidade de saber em que direção avançará essa fortuna crítica. Preparemo-nos para o II Seminário Internacional Guimarães Rosa, porque certamente ali não faltará assunto. O triângulo autor, texto, leitor, no caso de Guimarães Rosa, só faz ampliar-se mais e mais. 2001, noves fora, três.

Raquel Illescas Bueno é doutoranda na Universidade de São Paulo e professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal do Paraná.

Teses defendidas na área de literatura brasileira em 1999

Título *Luar da cidade, sertão de neon: literatura e canção nas obras de Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa.*
Autor Benito Martinez Rodriguez
Orientador prof. Dr. Antonio D. de Moraes
Nível doutorado
Esta tese examina o complexo diálogo entre a literatura brasileira e a canção popular urbana no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas de nosso século, com ênfase nas obras de Catulo da Paixão Cearense e de Orestes Barbosa.

Título *A crise das Utopias: a Esquerda nos romances de Antônio Callado*
Autora Giselle Larizzatti Agazzi
Orientador prof. Dr. Flávio W. de Aguiar
Nível mestrado
A dissertação procurou explorar de que maneira o escritor Antônio Callado detectou a crise das utopias da esquerda ao longo da ditadura militar em quatro romances analisados: *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempreviva*.

Título *Consciência e poesia em Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade*
Autor Ademir Barbosa Júnior
Orientador prof. Dr. Roberto de O. Brandão
Nível mestrado
A partir da análise de meta-poemas de Murilo Mendes e de Carlos Drummond de Andrade, este trabalho identifica e analisa o percurso literário dos autores estudados, no tocante às concepções de cada um a respeito do exercício poético e da própria poesia

---

Título *Machado de Assis: homem lúdico – uma leitura de Esaú e Jacó*
Autor: Wagner Martins Madeira
Orientador prof. Dr. João Roberto Faria
Nível mestrado
Esaú e Jacó é um romance lúdico por excelência. Diferentes situações narrativas remetem à idéia de jogo, como as desavenças dos irmãos gêmeos, índices das disputas ideológicas entre monarquistas e republicanos.

Título *Achados e esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos*
Autora Kátia Mendes Garmes
Orientador prof. Dr. Zenir Campos Reis
Nível mestrado
Temos nessa monografia a apresentação da correspondência e de textos políticos e jornalísticos, inéditos ou raros, de José de Alencar.

Título *Um dissidente na república das letras: as idéias libertárias em Lima Barreto*
Autora Maria Salete Magnoni
Orientador prof. Dr. Zenir Campos Reis
Nível mestrado
A dissertação compreende um esboço de retrato intelectual do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto. O trabalho situa uma parte dos pensadores por ele lidos, particularmente os ligados ao Anarco-Comunismo.

Título O *teatro de Chico Buarque*
Autor Adriano de Paula Rabelo
Orientador prof. Dr. João Roberto Faria
Nível mestrado
O estudo examina o teatro de Chico Buarque enquanto dramaturgia, relacionando o conjunto da obra ao contexto histórico dos anos de 1968 a 1978 no Brasil.

Título *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*
Autora Roberta Hernandes Alves
Orientador prof. Dr. Flávio W. de Aguiar
Nível mestrado
A dissertação busca estudar os ritos de passagem na obra de Lygia Fagundes Telles. Há uma comparação entre os ritos da sociedade primitiva e a fragmentação dos mesmos na sociedade moderna.

Título *Diálogos possíveis: primeiros críticos de Clarice Lispector*
Autora Susana Souto Silva
Orientadora profª Drª Nádia B. Gotlib
Nível mestrado
Este trabalho analisa os primeiros textos críticos referentes aos livros *Perto do coração selvagem* e *Laços de família*, com base na estética da recepção.

Título *Romantismo e paródia em Helena e Memórias Póstumas de Brás Cubas*
Autora Marise Soares Hansen
Orientador prof. Dr. Flávio W. de Aguiar
Nível mestrado
O trabalho focaliza as diferenças discursivas em dois romances de Machado de Assis; em *Helena*, o discurso conformista; e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o discurso provocativo.

Título O *mitologismo em* A *Paixão segundo* G.H.
Autor Eromar Bomfim Rocha
Orientadora profª Drª Nádia B. Gotlib
Nível mestrado
A dissertação focaliza a relação do romance A *paixão segundo* G.H., de Clarice Lispector, com os mitos, analisando e descrevendo as particularidades do mitologismo e dos arquétipos que estruturam o romance.

Título O *estorvo e a vocação (a obra teatral de Gonçalves Dias, com ênfase no estudo de suas personagens femininas).*
Autor Paulo Sérgio Dias
Orientador prof. Dr. Flávio W. de Aguiar
Nível mestrado
A dissertação aborda a obra teatral de Antonio Gonçalves Dias, com ênfase na acentuada complexidade das suas personagens femininas. O estudo ainda traz um cotejo dessas personagens com as de quatro peças de José de Alencar.

Título *Aspectos do memorialismo brasileiro*
Autor Afonso Henrique Fávero
Orientador: prof. Dr. Antonio D.de Moraes
Nível doutorado
Este trabalho discorre a respeito de obras de memórias na Literatura Brasileira e do desenvolvimento que tal gênero já alcançou entre nós. Três autores figuram em primeiro plano na pesquisa: Graciliano Ramos, Ciro dos Anjos e Pedro Nava.

Título A *Academia Brasílica dos Esquecidos e as práticas de escrita do Brasil Colonial*
Autor Carlos Eduardo M. de Moraes
Orientador prof. Dr. João Adolfo Hansen
Nível doutorado
O estudo propõe discutir A *Academia Brasílica dos Esquecidos* e as práticas de escrita do Brasil Colonial a partir de uma perspectiva contemporânea ao evento, evidenciando a conceituação retórica e os comportamentos relativos aos trabalhos da instituição.

Título *Poesia e vida verdadeira: relação entre lirismo e poesia de Manuel Bandeira e na poesia do modernismo*
Autor Jorge Koshiyama
Orientador prof. Dr. Roberto de O. Brandão
Nível mestrado
A partir de uma leitura da *Poética* de Aristóteles, o propósito desta dissertação é ver como na poesia brasileira do Modernismo se faz presente a temática do lírico.

Título A *forma negra da morte*
Autora Simone Rossinetti Rufinoni
Orientador prof. Dr. Valentim A. Facioli
Nível mestrado
O trabalho procurou compreender de que modo a apreensão da história na obra de Cruz e Sousa perfaz a forma da prosa como *estrutura de morte*, articulada à realidade do homem negro de letras na sociedade brasileira de fins do XIX.

Título A *invenção da escrita: Anchieta, os jesuítas e suas histórias.*
Autora Socorro de Fátima Vilar
Orientador prof. Dr. Zenir Campos Reis
Nível doutorado
Este trabalho analisa as adaptações que a imagem do padre José de Anchieta sofreu, a partir do século XIX, quando passou a representar um trunfo na reabilitação da Companhia de Jesus.

Título *Penumbrismo e participação social: Afonso Schmidt e a Literatura paulista* (1906-1928)
Autora Maria Célia Rua de Almeida Paulillo
Orientador prof. Dr. Antonio D. de Moraes
Nível doutorado
Afonso Schmidt foi um dos ficcionistas mais lidos de São Paulo. A sua poesia e ficção pagam um tributo à tradição literária do início do século, mas já se filiam a correntes renovadas como o Penumbrismo e a literatura social de inspiração anarquista.

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:

Teresa: revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
tel.fax [55 11] 818.4840 e-mail teresalb@edu.usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas e 3 palavras-chave (se possível enviar também *abstract* e *keywords*). Pede-se que o autor encaminhe uma breve nota biográfica indicando o seu nome completo, local em que leciona e/ou pesquisa, sua área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em disquete na seguinte configuração: *Windows 95* ou superior, fonte *Times*, corpo 14 e espaço 1,5. Para citações fora do texto reduzir para corpo 12. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir grafadas em itálico. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial. A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Ilustrações Paulo Monteiro [exceto seção documento: Cícero Dias]

Abstracts Aleixo da Silva Guedes . Leila V. B. Gouvêa

Projeto gráfico Elaine Ramos

Editoração Elaine Ramos . Estúdio O.L.M.

Tipologia Helvetica Neue . Novarese

Papel alta alvura 90 g/m² . couchê fosco 120 g/m²

Tiragem 1.000

Fotolito Bureau 34

Impressão Bartira gráfica

Endereço para correspondência ***Address for correspondence***

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
tel.fax [55 11] 818.4840
e-mail teresalb@edu.usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Distribuição

Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
tel.fax [55 11] 816.6777
e-mail editora34@uol.com.br